تاريخ

الشعر الإسباني

خلال القرن العشرين

(من الحداثة حتى الوقت الحاضر)

تأليف: أندرو ب. دبيكى

ترجمة و تقديم: على إبراهيم منوفى

مراجعة: صلاح فضل

755

المشروع القومى للترجمة

تاريخ الشعر الإسبانى
خلال القرن العشرين

(من الحداثة حتى الوقت الحاضر)

تـألـيـف : أندرو ب. دبيكى
ترجمة وتقديم : على إبراهيم منوفى
مراجـعـة : صلاح فضل



٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٧٥٥
- تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين
  من الحداثة حتى الوقت الحاضر
- أندرو ب. دبيكى
- على إبراهيم منوفى
- صلاح فضل
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب :

HISTORIA DE LA POESÍA ESPAÑOLA
DEL SIGLO XX
DESDE LA MODERNIDAD HASTA EL PRESENTE
Por :
ANDREW P. DEBICKI

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 7352396 Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

مقدمة المترجم

عندما يحاول باحث متخصص فى دراسة الشعر الإسبانى المعاصر - القرن العشرين بصفة خاصة - أن يقدم للقارئ العربى بعامة وللمختص فى ميدان الدراسات الإسبانية كتابا موجزاً يمكن أن يقدم له رؤية واضحة وشاملة للشعر الإسبانى خلال القرن العشرين فسوف يواجه صعوبات جمة ، من أبرزها كثرة المؤلفات فى هذا المقام ؛ فبعضها يتناول جيلا بعينه (إما جيل السابع والعشرين أو جيل الثلاثينيّات أو أحد أجيال ما بعد الحرب (الشعر الواقعى والواقعية الجديدة والشعري الجديد وتيار العودة الواقعية) وبعضها الآخر يحاول سبر أغوار مدرسة أو توجه أيدلوجى أو جمالى (المدارس الطليعية ومن أبرزها ألما ورائية والسريالية والتعبيرية - نتحدث هنا عن إسبانيا بالطبع - ثم مدرسة الالتزام الثورى التى كان الراحل العظيم رفائيل ألبرتى أحد شعرائها بعد أن عانق الطليعية زمنًا ، ... الخ) .

ومن هنا ، كان تفكيرنا فى ترجمة هذا الكتاب الذى يقدم لنا نظرة ورؤية شاملتين وفى عدد معقول من الصفحات ومن خلال منظور يجمع بين ما هو أيدلوجى (أى أنه يقدم لنا ما يطلق عليه فى عالم نقد الشعر " العالم الشعرى " لشاعر ما أو بمقولة أخرى رؤيته النظرية لفن الشعر) وبين ما هو تطبيقى (أى الدراسة النقدية لبعض القصائد حيث يعمد إلى تطبيق العديد من المقاربات النظرية ولا يقف عند واحدة منها وحجته فى ذلك أن كل نص له خصوصياته وكل مرحلة أو عمل فنى يتطلب عُدة وأدوات ربما تختلف فى الشكل والمقدمات لكنها تتفق مع بعضها فى الغاية وهى القراءة الفاحصة للعمل الشعرى) .

من الملاحظ أن النقاد الإسبان - أو الكثير منهم - يصرون على العيش فى إطار من التصور والمنهجية السهلة عندما يتمسكون بمفهوم نظرية الأجيال وهم فى هذه الحالة يخرجون علينا بسيل من الكلاشيهات التصنيفية ؛ أضف إلى ذلك أن نظرية

الأجيال الأدبية نادراً ما استخدمت استخداما منهجياً سليماً ، وأدى هذا الخلل - كما يقول فيكتور جارثيا دى لاكونشا - إلى الإضرار بالكثير من الجهود النقدية المبذولة ، وأشاع الخلط بدلا من الإيضاح وحتى لو تم تطبيق نظرية الأجيال تطبيقاً منهجياً فهي لا تعدو أن تكون أكثر من محاولة فى الطريق لفهم الجدلية القائمة فى أدب أمة ما فى لحظة زمنية معينة ، وهذه قراءة يمكن أن تكون بمثابة صور فوتوغرافية جمعت أفراداً بعينهم توافرت فيهم المشارب الثقافية المشتركة ولفتهم ظروف وطنية معينة جعلتهم يتبنون مواقف وأيدلوجيات متقاربة أو متماثلة غير أن هذه الصورة الملتقطة ، القراءة ، لا تظل على حالها ؛ بل عرضة للتغير فالشاعر خاصة والفنان عامة هو كائن شديد الحساسية لما يحيط به وليس بالضرورة أن يكون رد فعله مماصلا لرد فعل شاعر آخر من أبناء جيله ؛ فهناك جدلية فى المجتمع (سياسية واقتصادية وثقافية) تحدث تأثيرها عليه ، وهناك أجيال أخرى تأتى من بعده قد تتأثر به وقد يتأثر هو بها ، كل ذلك فى تناغم وتناقض وصراع وتجاذب يعكس لنا الحياة الأدبية فى بلد بعينه .

ومن هنا ، لا نستغرب أن يتولى مؤلف هذا الكتاب دراسة شاعر ما أو تيار ما فى أكثر من موضع فى هذا الكتاب ؛ فهو يعمل على أن يجمع أفضل الإيجابيات فى كل واحد من المناظير المستخدمة في دراسة الشعر سواء من الناحية الأيدلوجية أو التطبيقية . كما نراه أيضاً لا يركز جل جهده على أبرز الشعراء ، وهذه ميزه كبيرة وحسنة نسبيا ؛ فمهما كان الشاعر عملاقاً وعظيماً فإنه يمثل شجرة فى غابة ، قد تكون الشجرة كبيرة وعظيمة لكنها لا يمكن أن تكون غابة بأكملها . ومن هنا ، كان اهتمامه بشعراء من الصف الثانى أو الثالث أو إن شاء القارئ العزيز وصفهم " بالمغمورين " - رغم اعتراضا على هذا التصنيف - حتى يقدم لنا صورة بانورامية كاملة عن " حالة " الشعر الإسبانى خلل القرن العشرين ابتداء من عصر الحداثة وحتى اليوم .

ومن مزايا هذا المنظور (أو المناظير المتعددة) الذى اتخذها المؤلف فى هذا العمل النقدى هو أنه يقوم بلفت انتباه القارئ على أن تكون الرؤية شاملة وموضوعية عن شاعر ما ، فلوركا هو - لدى الكثيرين - شاعر طليعى وانتهى الأمر ، غير أننا نخرج من هذه القراءة النقدية فى هذا الكتاب بملامح أخرى تجعل صورته لدينا أكثر

ثراء عن ذى قبل بحيث ندرك وجود تحولات فى المسار الإبداعى فرضتها ظروف ما ، سواء من داخل الذات الشعرية أو من خارجها أو منهما معًا .

غير أن هذا المنظور أيضًا قد تعامل مع الإبداع الشعرى الإسبانى خلال القرن العشرين على أنه واحد من التنويعات الشعرية الأوروبية ، أى إن هذه الدراسة قراءة محددة للشعر الإسبانى من زاوية أوروبية ، وهنا ننوه إلى إمكانية وجود قراءة أخرى يتخذ فيها المكون الشرقى مكانته اللائقة فى الثقافة الإسبانية ، ومعروف للجميع أن ثمانية قرون من التعايش (فترة الحكم العربى الإسلامى فى شبه جزيرة أيبيريا) قد أحدثت أثرها فى تشكيل الهوية الثقافية الإسبانية لزمن طويل وأصبحت واحدة من مكوناتها مهما خبا نورها ، ولو أدرك جُلَ الدراسين لكان ذلك واحداً من الطرائق الفعالة فى تعبيد طريق جاد للحوار بين الشرق والغرب أو بين الشمال والجنوب .

بقى أن نشير فى نهاية المطاف إلى أننا استخدمنا فى ترجمة النصوص الشعرية منهجية تتسم بالبساطة ؛ فنحن ندرك أن الشعر يستعصى على الترجمة ، فهو جماع عناصر ثلاثة هى : الموسيقى (الداخلية والخارجية) ، والصورة الشعرية ، والبعد الدلالى . ومن هنا ، فإننا أوردنا النص الأصلى بالإسبانية واضعين فى الاعتبار عنصراً آخر ؛ وهو أن المؤلف أحيانًا ما يناقش بعض الجوانب الجمالية واللغوية فى قصيدة أو بيت من الأبيات ، وهنا ، يصبح الشرح منقوصًا - فى نظرنا - عندما يكون النص الذى بين يدى القارئ مجرد ترجمة للمعنى وليس نقلا للموسيقى والصورة الشعرية بكل ما تحمل من إيحاءات سواء لدى المتلقى الإسبانى فى زمان ومكان بعينهما أو لدى الأجيال اللاحقة سواء من الإسبان أو غيرهم ... إلخ .

د. على إبراهيم منوفى

مدخل

من الواضح أن أى جهد يبذل اليوم فى كتابة تاريخ أدب ما أصبح موضع جدل، كما تعرض المفهوم نفسه "التاريخ الأدبى" للكثير من الجدل خلال عقود من الزمن، وهنا نجد أن النقاد التحليليين خلال عقدى الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين (وخاصة دماسو ألونسو D. Alonso فى إسبانيا) أشاروا الى أن كتب تاريخ الأدب التقليدية تلقى بظلالها الكثيفة التى تحول دون إدراك تفرّد العديد من الأعمال الأدبية، وتأخذ بيد القرّاء ليروا قصائد صعبة التركيب وكأنها أمثلة مبسطة تعبر عن حركات أو تيارات أدبية. وقد حقق كل من النقد "التحليلى" والنقد "الأسلوبى" نجاحا بفضل الجهد المبذول للحيلولة دون السير فى ركاب التأريخ، ويمكن أن نسوق على ذلك بعض الأمثلة ، منها كتاب Practical Criticim لمؤلفه I. A. Richard ، وكتاب "الشعر الإسبانى" لدماسو ألونسو، بالإضافة إلى بعض الكتب الأخرى التى تتضمن مقالات تحليلية تعتبر بشكل ما "مضادة لتاريخ الأدب" غير أنها لم تتمكن من القضاء على ذلك التوجه السابق. لكن إذا ما عدنا لقراءة بعض كتب تاريخ الأدب الوضعية Positivistas لتأكدنا من صحة الاتهامات الموجهة إليها ولأدركنا أن هؤلاء الذين يعتمدون عليها للحكم على عمل أدبى معين قد جانبهم الصواب، كما أن خطط البحث التى يضعونها تثير الكثير من الجدل حولها.

ولازلنا حتى الآن نحاول البحث عن طرائق لوضع نصوص أدبية فى دائرة سياقها، وعن خطط بحث تربط بين قصائد ودواوين، وبين تيارات الحياة وتيارات فكرية. ويلاحَظ أن إلحاح الحاجة إلى مثل هذه الطرائق قد زاد فى السنوات الأخيرة وبشكل متواتر مع الاكتشاف القائل بأن دلالات قصيدة ما ترتبط بالمحيط الذى نشأت فيه وبالمحيط الذى يتم قراءتها فيه ، ثم أخذنا نباعد أنفسنا عن المفهوم القائل بأن العمل الأدبى يتسم بالثبات. ورغم أن كتابة مؤَلف تقليدى فى تاريخ الأدب أصبحت اليوم أمراً

غير قابل للتفكير ، فإن الأنساق الثقافية والأفكار والأساليب والأشكال واللغة كلها تتطور عبر الزمان، ويساعدنا هذا التطور على إضاءة النصوص الشعرية من الداخل، وفي هذا المقام نجد بعض الأعمال التاريخية المهمة حول الشعر الإسباني خلال القرن العشرين، وهي أعمال تتناول المبادئ السلوكية والأساليب والقوالب والمناخ الثقافي (نذكر منها كتاب ألفه Ciplijaukaite عام ١٩٦٦م وكتاب لسيبمان Siebenmann ، وآخر لفيكتور جارثيا دي لا كونشا V. G. Concha 1987م) وعندما نلقى نظرة إلى الخلف لنتأمل هذا الجهد وذلك الآخر في إطار رسم سياق الشعر الإسباني خلال تلك الفترة تبرز أمامنا مشكلة أخرى.

تضمنت معظم القراءات التاريخية التي تمت حتى اليوم إمكانية التوصل الى إطار تنظيمي ذي صلاحية موضوعية، وهنا نجد أن الكثيرين حاولوا إيضاح السبب في أن الإطار الذي ساروا داخله أصح من الآخرين، ومع هذا ندرك من خلال منظورنا الحاضر أن أي نموذج تنظيمي هو بناء مصطنع. وقد ساعدتنا التوجهات النقدية المعاصرة على اكتشاف كيف أن معاني القصائد ومضمون الكتب يرتبط بالسياق وبالقراء ، وبالتالي تتضح نسبية أي قالب تاريخي مكوناته تلك القصائد والدواوين. وهنا يمكننا فقط البحث عن قوالب قد تكون مفيدة للوفاء بأغراض ما ؛ وفي لحظة زمنية ما ، وألا نحاول البحث أو اكتشاف نظام ثابت.

هذا المنظور يمكن أن يقدم لي فرصة سانحة لم تكن في متناول مؤلفي كتب تاريخ الأدب التقليدية. ولما كنت قد تحللت من البحث عن قالب تاريخي مطلق ، فأنا في حرية من أمر تعديل الغاية والمنظور، إذ أستطيع البحث بحرية عن نمط أو قالب لتنظيم المواد يساعدني على دراسة الشعر الإسباني خلال القرن العشرين بمزيد من العمق والقراءة المتفحصة. وحيث إنني غير مجبر على تحديد أي من القوالب (نظرية الأجيال، أو التوجهات، أو العصور، أو الأيديولوجيات) له الصلاحية المطلقة (لا يوجد أي منها له هذه الصفة) عندئذ سوف أتمكن من استخدامها والتوليف بينها بشكل انتقائي وبراجماتي، فبدلا من أن تذهب جهودي سدىً في كتابة "تاريخ الأدب" يتسم بالموضوعية والدوام ، يمكنني أن أقدم للقارئ المعاصر مرشدا عمليا. وبهذه الطريقة

آمل التمكن من تجنب المشكلة التى ناقشناها قبل ذلك. ولما كنت واعيًا بالمخاطر التى تعتور أى تحليل فسآخذ فى اعتبارى أن أى محاولة للتعميم التاريخى لن تقلل من مقصد أو قيمة أى نص وتفرده بل إنها تقدم مجرد قاعدة لقراء ته.

وهنا آمل أن أباعد نفسى عن سَوْق الحجج التى تقول بأنى على حق دائمًا وأعمل على تقديم كتاب مهم ومفيد (١). مقصدى إذن تقديم تاريخ شعر تحليلى يفسر بشكل أفضل رؤيتى للشعر الأسبانى خلال القرن العشرين (وهو تحليل يتسم بالعمومية لكنه مواز لدراسات أخرى قمت بها لبعض الشعر والشعراء). وسوف أعمل على تناول الموضوع بطريقة فيها الكثير من العقلانية وبعيدة عن المزاجية.

وعليّ قبل تقديم تحليلي وضع السياق والمنظور، وهنا نلاحظ أن الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين قد دُرِس بمعزل عن الآداب الأخرى وعن السياق الأوربى، وقد حدث هذا لأن النقاد سلطوا أضواءهم على حركتين أدبيتين ظهرتا فى نهاية القرن التاسع عشر أولاهما "المودرنيزم Modernismo التى تعنى بعملية التجديد الجمالى التى بدأها روبين داريو Rubén Darío وشعراء آخرون فى إسبانو أمريكا حوالى عام ١٨٨٥م وانتهت آخر موجاتها مع بداية القرن العشرين؛ أما الثانية فهى "جيل الثامن والتسعين" (١٨٩٨) حيث يتناول هذا المنظور التطورات الفلسفية وكذلك الموضوعات التى تخللت الآداب الإسبانية بعد الحرب التى دارت رحاها مع الولايات المتحدة الأمريكية وكان لها أثرها المدمر على إسبانيا. وقد أدت محاولات التصنيف والمقارنة والربط بين هاتين الحركتين الأدبيتين من جانب النقاد إلى اتخاذ مناظير ضيقة وحالت دون بحث موضوعات أكثر شمولية ، وخاصة تلك المتعلقة بكيفية ارتباط الأدب الإسبانى بتطورات توجهات الحداثة الأوربية.

وازداد هذا التوجه البحثى ضيقًا ؛ ذلك أن النقاد الإسبان ساروا فى دراساتهم على منهج الأجيال الأدبية، وأدى هذا المنظور الذى يتخذ نظرية الأجيال لجوليوس بترسون Julius Peterson (والتى نقلها إلى إسبانيا خوسيه أورتيجا إى جاسيت Jose Ortega y Gasset ومن سار على دربه) أساسًا للتحليل النقدى إلى ظهور قوالب مكونة من فترات قصيرة وكثيرة وكذلك ظهور كتب تاريخ أدب تتكون من مجموعة من

ردود أفعال مجموعة من الأدباء ضد مجموعة أخرى. كما أن هذا المنظور ينطلق من افتراض ضمني يقول بأن العمل الخاص بجيل أدبي معين لا يتطور مع مرور الزمن وظهور أجيال جديدة. وهنا نجد أنه عندما يستخدم منظور الأجيال بطريقة متسرّعة وغير حريصة فإنه كثيراً ما يؤدى إلى وجود مجموعات أدبية مُعتسفة التنظيم ، غير أن بعضها له منطقه (مثل جيل السابع والعشرين ١٩٢٧م) أكثر من الأخرى (مثل جيل الخامس عشر ١٩١٥، وجيل السادس والثلاثين ١٩٣٦). وسوف نلاحظ على مدار صفحات هذا الكتاب كيف أن الناشرين بالغوا فى إبراز أهمية الأجيال عندما تولوا نشر مختارات شعرية لشعراء متقاربين فى المراحل العمرية (وعادة ما نرى هذه المختارات مصحوبة بمقولة لكل شاعر عن شعريته Poética) وهنا تساعد هذه الكتب القراء والنقاد على تلقى صورة عالم الشعر كسلسلة من المجموعات.

يزداد ضيق منظور الأجيال الأدبية عندما يتم التوليف والتركيز على ظواهر وفترات معينة فى تاريخ الأدب الإسبانى، فالنقاد الذين تولوا دراسة الفترة اللاحقة مباشرة على الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) صنّفوا الشعراء إلى ثلاثة أجيال ظهرت خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية. إذن فالتركيز وتقسيم ما يتعلق بحدث إسبانى صرف أديا إلى منظور ضيق وإلى جهل بالموضوعات المهمة فى الأدب الغربى.

حاولتُ إذن رصد الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين ضمن إطار أكثر اتساعا ألا وهو الحداثة الأوربية وذلك لمعالجة هذه العزلة وتلك التجزئة المتعلقة بالعصور الأدبية، غير أن هذا الجهد الذى أبذله ليس أولى الخطوات فى هذا الطريق فقد سبقنى جوستاف سيبمان Gustav Siebenmann إذ وضع فى اعتباره عنصر الحداثة عند دراسته للأساليب الشعرية فى كتاب له باللغة الألمانية عام ١٩٦٥م، وهو من المؤلفين الذين يرفضون قالب "المودرنيزم - جيل الثامن والتسعين" كما أنه ركز على المفهوم الأكثر شمولية للحداثة الإسبانية. ومع هذا لم يدرس بالتفصيل جمالية الحداثة. لقد حاول إذن البحث عن نهاية الحداثة خلال عقد الثلاثينات، كما لم يتمكن من رؤية الموضوع من منظور أحداث عقدىّ الستينات والثمانينات. أما الدراسة التى أعدها هوجو فريدرش H. Friedrich عن الشعر الأسبانى الحديث فتضم جيلاً واحداً هو جيل السابع والعشرين. وهنا لم يتمكن سيبمان أو فريدرش أو أى من المتخصصين فى

الدراسات الإسبانية Hispanistas الذين حاولوا وضع إطار أكثر شمولية للحداثة من التأثير كثيراً على القوالب المعهودة فى دراسة الشعر الإسبانى المعاصر. أضف إلى ما سبق أن أفضل الكتب التى صدرت مؤخرا فى ميدان تاريخ الأدب مثل كتاب ماريا دل بيلار بالومو María del pilar Palomo لم تأخذ فى اعتبارها بشكل مناسب كافة جوانب الحداثة رغم أنها حاولت تحديد عصور تتجاوز قالب الأجيال.

إذن فالقالب والمنظور الذى انتهجته يعمل على أن يضع فى حسبانه السياق الأكثر شمولية للحداثة. ولهذا وضعت - بشىء من البراجماتية - فترات أطول أتمكن من خلالها من إبراز بعض السمات المشتركة (الشعرية والموضوعات واللغة والأسلوب) مع التركيز فى هذا الإطار على بعض لحظات معينة، كما أرى أن هذه الفترات كنماذج يمكن من خلالها فهم التغير فى الحساسية والقوالب الشعرية والنصوص، كما درست فى إطار كل فترة وكل منظور الشعر الذى نُشر لشعراء من مختلف الأعمار، ومن الضرورى أن يؤدى هذا التوجه إلى تاريخ للشعر أكثر من تاريخ الشعراء. كما يركز المنظور الذى اتبعته على التغيرات الواضحة فى الحساسية وفى التعبير ويحول دون تطبيق فكرة القوالب المنفصلة والمكونة من مجموعات من الشعراء التى تنتمى إلى أعمار مختلفة فهى مجموعات فى حركة دائبة على مدار الزمن.

ومع هذا سوف أحاول الإفادة من بعض ميزات نظرية الأجيال، ذلك أن الكتاب الذين يقتربون من بعضهم فى الأعمار – وخاصة إذا ما تَربّوا فى عالم واحد وكان بينهم اتصال عادة ما نراهم يعبرون عن هموم مشتركة وكذلك الأمر فى المواقف وردود الأفعال (أو متوازية على أقل حال)، وهذا أمر بدهى فى إسبانيا على وجه الخصوص وخاصة فى عدة مناطق (مدريد وبرشلونة) حيث نجد أن أغلب الكتّاب يعرف بعضهم بعضا، وحيث أحدثت بعض دور النشر القليلة أكبر تأثير لها، كما أنه من المعتاد أيضا أن تتمكن مجموعة من الشعراء من التعبير عن موقفها من خلال المختارات والأعداد الخاصة، ولهذا سأقوم بدراسة شعرية الجيل الأكثر بروزا قبل دراسة الشعر الذى نشر خلال فترة معينة (انظر الفصل الأول - حاشية رقم ١٤). إننى أعتقد أن هذا الخط الذى رسمته لنفسى سيساعدنى على توضيح الأفكار والمواقف المحددة والنمطية وبالتالى سيفصح – وبشكل براجماتى – عن المراحل المختلفة التى عاشتها الحداثة فى إسبانيا؛

وهذه المواقف الخاصة بالأجيال سوف تقدم لنا سياقا مفيداً – فى لحظة زمنية معينة – لفهم إنتاج شعراء يُنسبون إلى أعمار مختلفة ، ومعنى هذا استجابة بشكل أو بآخر للجمالية السائدة فى لحظة زمنية معينة.

أما فيما يتعلق بتحديد عصور أدبية فقد انتهى بى الأمر إلى خلق عصور متراكبة وهذا ما كان مفاجأة لى فى بداية الأمر؛ لكننى عندما تأملت الوضع مليًا أدركت أن ذلك يرجع إلى أن الموقف الجديد والجمالية الجديدة وكذلك القوالب الشعرية الجديدة كانت تتطور كلها فى إطار منظور وشكل تعبير كانا لازالا قائمين، ومن الأمثلة الجيدة على هذا تلك الفترة التى تبدأ من عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٦٠م، إذ كان الأسلوب الشعرى السائد هو ذلك الشعر الاجتماعى عن "الشاهد على العصر" testimonial ، ومع هذا نجد مجموعة من الشعراء الشبان تأثرت بجمالية جديدة فى الشعر ، ألا وهى "الشعر كمعرفة" ، وصدرت لهم دواوين مهمة. وبدأت هذه الأعمال خطا جديا وعصراً استمر حتى السبعينات. وعند الربط بين الفصلين الثالث والرابع لدراسة الشعر الاجتماعى Poesía social فى نهاية الفصل الثالث ودراسة التوجهات الجديدة فى بدايةالفصل الرابع تمكنت من الغوص فى الموضوع بطريقة أكثر عمقا مما لو حاولت إحداث تقسيم مطلق بين الفترات. وساعدنى هذا التنظيم على الإفادة من بعض ميزات نظرية الأجيال ولكن فى إطار تنظيم يقوم على الفترات.

وكثيراً ما أجبرنى النسق الذى اتبعته على دراسة أعمال مختلفة لشاعر معين فى أكثر من فصل ، غير أن لهذا التوجه بعض السلبيات أهمها كسر وحدة الإنتاج الشعرى لشاعر ما، ومع هذا فهناك ميزة توضيح الأنماط والقوالب المختلفة لتاريخ هذا الجنس الأدبى طالما تؤكدها أعمال مختلف الشعراء؛ كما أنه نهج يساعد فى أغلب الأحيان على التركيز على أهمية نص أو كتاب بعينه وإلا لتعرض للذوبان فى إطار الأعمال الكاملة للشاعر. أعود من جديد إلى التأكيد على نسبية أى قالب بحثى واعتسافه بشكل ما وهنا أتساءل : هل القصيدة هى الوحدة الأكثر أهمية ؟ أم هو الديوان ؟ أم هى الأعمال الكاملة للشاعر ؟ أم هى الدواوين التى ظهرت فى فترة زمنية معينة ؟. وهنا أعتبر المنهج الذى سرتُ عليه أكثر نفعا رغم كل شىء وخاصة فى دراسة مسار الشعر الإسبانى طوال عصر الحداثة وتوجهه إلى ما بعد عصر الحداثة.

بالأمس القريب انتقدت مؤرخي الادب الذين وضعوا أنفسهم مكان الشاعر لشرح نص شعرى بشكل سطحي وانتقدت كذلك هؤلاء الذين يقرأون القصائد كأنها رسائل تتعلق بالشعر نفسه، ولهذا حاولت من خلال هذا العمل أن يكون واضحًا لدى أنه أحيانا ما يحدث تناقض بين نص شعرى وشعرية المؤلف نفسه، أضف إلى ما سبق أنه مع مرور السنوات على مدار القرن العشرين وحدوث تغيرات فى المواقف الجمالية الحديثة نجد أن المواقف الشعرية أقامت علاقات مهمة مع النصوص التى تم إبداعها ولقد حاولت معالجة هذه العلاقات بحذر وبشيء من الحسّ العام.

هناك خطر لا مناص منه فى أى كتاب عن تاريخ الشعر وهو مناقشة النصوص الشعرية بشكل فيه إقتضاب وتبسيط والاستعانة بنصوص غاية فى القصر. غير أنى حاولت تجنب هذا الخطر ما أمكنني ، وذلك من خلال بعض الدراسات المطولة بعض الشيء ومع هذا فإن الحل الوحيد المُرضى يتمثل فى صياغة كتاب آخر مختلف يسير على نهج الأجزاء المختلفة لكتاب "التاريخ النقدى للأدب الإسبانى" الذى أعده فرانثيسكو ريكو F. Rico حيث يجمع فيه عددا من المقالات النقدية، إلا أن اتخاذ ذلك الطريق يناقض الغاية المقصودة وهى تقديم منظور عام مختصر.

يلاحظ أيضا أن الاقتصار فقط على الشعر بغض النظر عن الأجناس الأدبية الأخرى يقلل من منظور الناقد ويمكن أن يغمط وجود علاقات مهمة فيما بينها، وهذا أمر واضح للعيان فى الأدب الإسبانى وخاصة خلال العقود الاخيرة من القرن العشرين حيث يلاحظ أن التقنيات عادة ما ترتبط بجنس معين غير أنها توجد فى الآخر، ومع هذا أقول بضرورة القيام بدراسة تاريخية للشعر الإسبانى الحديث فمن خلالها نستطيع أن نرصد ملامحه الأكثر أهمية (ويحدث نفس الشيء مع السرد القصصى والمسرح خلال نفس الفترة إذا ما تمت دراستهما تاريخيا من منظور شمولى ومتكامل مثلما هو الحال فى الشعر).

الكتاب الذى بين أيدينا هو ثمرة سنوات طويلة من البحث وتدريس مادة الشعر الإسبانى المعاصر وقد ساعدنى كتابى السابق على تطوير مفاهيم وإطلالات تفصيلية هيأت لى الآن مناقشة وتناول مساحة أدبية أكبر. كما ساعدنى أيضا على تطوير

مفاهيم أكثر تركيبية. وأثناء العمل فى هذا الكتاب وجدت نفسى مجبرا على مباعدة بعض الكتب أو تناول بعضها بشكل محدد ، ويشمل ذلك دواوين وشعراء لهم قيمة كبيرة على نفس الدرجة من الكتب والأسماء التى قمت بمعالجتها نقديا. وهناك بعض من بقى فى المَحْبرة قد استعصوا على الدخول فى الإطار، وهناك آخرون لم يتسع لهم الإطار البحثى الذى سرنا عليه. أضف الى ما سبق أن محاولة معالجة النصوص بعمق ضمن كتاب متوسط الحجم قللت بدورها من عدد الشعراء الذين تناولت أعمالهم بالنقد والتحليل ومع ذلك أدخلت بعض الذين أُهْمِلُوا إلا أنهم فى نظرى لهم أهمية كبرى.

يمكن للقارئ أن يتنسّم تغيرا فى تسليط الأضواء على مدار صفحات الكتاب فالفصول الأولى يتركز فيها الاهتمام على بعض الشخصيات الرئيسية وعلى بعض النصوص القليلة، وكلما اقتربنا من الفترة المعاصرة التى نعيشها يزداد عدد الشعراء والدواوين ، لكننى أعلق على الأعمال بطريقة تميل إلى الإيجاز ، وذلك مرجعه إلى حقيقة تقول بأنه كلما ازددنا قربا من العصر الذى نعيشه تصبح كافة الآراء والتحليلات مؤقتة فلم يتم تحديد وجهة نظر عامة ولم يتم التوصل إلى حل بشأن اختلاف الآراء حول بعض الموضوعات وخاصة ما يتعلق بالتغيرات فى التيارات الثقافية التى وقعت عند دخول إسبانيا عصر ما بعد رحيل الجنرال فرانكو Post-franquista . ولهذا السبب أكثرت من عدد الشعراء حتى يتمكن القارئ من سبر أغوار حقل أوسع وتطوير اهتماماته الخاصة.

ولما كان الكتاب الذى بين أيدينا ثمرة جهود استمرت عدة سنوات واستغرقت فترة طويلة من عملى المهنى ومن حياتى ، فإننى أدين للعديد من الأفراد الذين بلغت كثرتهم أن المجال يضيق عن ذكرهم جميعا، ومع ذلك فالجميع دائما فى الذاكرة التى تحيطهم بالعرفان والشكر ولهم أدين بالكثير، وأقول أيضا أن قائمة هؤلاء تضم العديد من الطلاب والخريجين فى جامعة كانساس Kansas . أدين أيضا لهؤلاء العظام الذين شاركوا فى ثلاثة "سيمنارات" عقدتها National Endowment for the Humanities من المدرسين الجامعيين. وأشكر زملائى فى قسم اللغة الإسبانية والبرتغالية بجامعة كانساس حيث كان القسم بالنسبة لى الموطن الثقافى اللطيف والباعث على الهمة طوال

سنوات عديدة، كما أشكر زملائي في أقسام أخرى في الجامعة ، وكذلك بعض المؤسسات العلمية التي درّست فيها وأهل المهنة بصفة عامة. ولا أنسى زوجتي وأبنائي وأحفادي الذين هم جزء مهم للغاية في حياتي، ولن أنسى ما حييت إلهام أُستاذتي كونشاثاردويا Cancha Zardoya التي علمتني الكثير حول الشعر الإسباني.

لم يكن هذا المشروع ليرى النور لولا التفرغ للبحث الذي حصلت عليه طوال العام الجامعي ١٩٩٢-١٩٩٣م من خلال جامعة كانساس وكذلك حصولي على منحة من هيئة National Endowment Center حيث قدمت لي مكان العمل المناسب ومساعدة بالمراجع والكتب لا يضارعها شيء. كما أني كَتَبتُ الخلاصة وقمت بالكثير من المراجعات في ذلك المركز الرائع Centro Bellagio de la Fundación Rockefaller ، أشكر إذن مساندة كافة هذه الهيئات كما أتوجه بالشكر لماريّا خوسيه باريخا María José Pareja بتعاونها الرائع والمثمر في ترجمة هذه المخطوطة المكتوبة أصلا بالإنجليزية وأشكر دانيل روجرز Daniel Rogers لما أعده من فهرست المؤلفين والعناوين.

الفصل الأول

ازدهار الحداثة فى إسبانيا (١٩١٥ - ١٩٢٨)

١ - منظور إزاء الحداثة

بعد أن قام ماتى كالنسكو Matei Calinescu باستعراض عدد من التعريفات التى وضعت لمفهوم الحداثة والتى كانت سائدة حتى القرن التاسع عشر ، أبرز كيف أن الشاعر الفرنسى شارل بودلير أعاد تفسير مصطلح الحداثة واستخدمه فى وصف إحساس جمالى يتعلق "بالحاضر". ويرى كالنسكو أن ذلك التوجّه يطرح أمامنا طريقة جديدة ومفيدة لتحديد ملامح فترة تاريخ أدبى وثقافى؛ إذ يلاحظ أن التعريف الذى قدمه بودلير يتخلى عن مفهوم يرتبط بمرحلة زمنية معينة للحداثة، ويبرز فى الوقت ذاته غاية مهمة تبنّاها شعراء مرحلة تاريخية طويلة الأمد: إنه إبداع التحاور الأبدى فى أعماله [كالنسكو ٤٦-٥٨] وبهذه الطريقة نجد بودلير وقد مهّد الطريق أمام شعرية جاءت بمثابة حجر الأساس للأدب فى أوربا الغربية ابتداء من نهاية القرن التاسع عشر حتى الثلاثينات من القرن العشرين على أقل تقدير.

ويعتبر مفهوم الحداثة لدى بودلير أيضا موقفًا جيداً ومبدئيًا للسير فى طريق دراسة الشعر الإسبانى المعاصر. فالشعرية التى كان يقوم عليها هذا المفهوم نراها كافية فى كثير من مؤلفات الشعراء الإسبان والأسبانو أمريكيين المهمين والأكثر شهرة فى هذا المجال خلال نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وطبقا لما ألمح إليه كالنسكو فإن الشاعر روبين داريو - أحد أهم وأشهر شعراء إسبانو أمريكا فى تلك الفترة - حاول، وعن وعى، وضع ملامح لتجديد فنى فى "المودرنيزم" وهذا التجديد هو محصلة تأثيرات فرنسية بمعنى "الجمع بين التيارات المختلفة لما بعد الرومانسية

وهى البرناسية و "شعر الأزمنة الخوالى" decadente والرمزية" وذلك فى مناقضة للأدب المكتوب بالأسبانية فى عصره [ص٦٩] نجد إذن أن جمالية شعراء "المودرنيزم" الإسبانو أمريكيين تضرب بجذورها فى المفهوم الرمزى للعمل الفنى ، على أنه الوسيلة الوحيدة لفهم المعانى الإنسانية الجوهرية فى حالتها الآنية والأبدية.

شكّل هذا المفهوم إذن السمة والملمح الرئيسى للشعرية الرمزية كما كان أحد الأبعاد التى تتضمنها أفكار بودلير عن "التواصل أو التراسل" Correspondencias . وعندما ذهب بودلير إلى ما هو أبعد من الأفكار الرومانسية الخاصة بالتراسل الأدبى اكتشف كيف يقوم الشعراء بصياغة وتحقيق مفاهيم جديدة من خلال إقرار علاقات بين مجموعة من العناصر المختلفة [Balakian 51-54] . وهذه الخطوات المتعلقة بإعطاء شكل للمفاهيم تمثل رغبة فى العمل على استقرار الخبرات الإنسانية والمعانى الجمالية وإعطاء الأولوية لمفهوم الحاضر على مفهوم استمرارية الزمن(١) :

[المتعة التى نستقيها من تمثيل الحاضر لا ترجع ببساطة إلى جمال التمثيل فقط بل إلى الآنية الجوهرية للحاضر](٢)

وهذا المفهوم الخاص بالقصيدة على أنها وسيلة لعمل الحاضر، وبالتالى فهى وسيلة للإبقاء على المعانى التى يصعب وصفها، نجده أكثر بداهة ووضوحا فى الوصف الذى قدمه مالارميه Mallarmé للرمز" :

[إن تسمية شىء ما هو حذف ثلاثة أرباع المتعة التى تخرج بها من القصيدة...
الغاية إذن هى التنويه به . إنه الاستخدام الأمثل للغموض وهذا يشكل الرمز:
أى استدعاء شىء رويداً رويداً للإفصاح عن حالة شعورية] .
[ص ٨٦٩ من النص الفرنسى]

نعرف أن رفض مالارميه تسمية الأشياء بشكل مباشر فى الشعر لم يكن مجرد وسيلة للفصل بين الشعر ولغة التعبير اليومية ، بل كان أيضاً محاولة منه لجعله ذا وظيفة خاصة : ألا وهى تشكيل حالات وجدانية لا يمكن توصيلها بطريقة أخرى. إذن نجد أن "رمزه" هو طريقة وحيدة لتجسيد معانى لا يمكن ترجمتها وجعلها ملموسة وآنية لكافة القراء فى المستقبل وبالتالى جعلها أبدية .

وهذا المفهوم للشعر كأنه أيقونة خُصصت لحمل وتخليد المعانى والخبرات التى يصعب وصفها، ويعتبر فى الوقت ذاته أرضية صلبة لشعرية عدد من الشعراء الإسبان ابتداء من نهاية القرن التاسع عشر وحتى عقد العشرينات وكذلك الثلاثينات. وقد أشار ريكارد جويّون Ricardo Gullón (الباحث الذى طوّر أوسع تعريف للمودرنيزم المكتوب بالإسبانية) إلى أن كافة شعراء المودرنيزم modernistas (بدءا بروبين داريو وخوسيه مارتى José Martí فى نهاية القرن التاسع عشر وانتهاء بخوان رامون خيمنث J. R. Jiménez وأنطونيو ماتشادو A. Machado خلال القرن العشرين) يربطهم قاسم مشترك ألا وهو أن الشعر مهمة شبه مقدسة فى تجسيد الخبرات الفانية]جويون ١٩٧١م ص ٣٩-٤٠، ١٦٦-١٦٧، ١٩٨ [وهذا المفهوم للقصيدة على أنها أيقونة يساعدنا على فهم إهتمام روبين داريو بالإيقاع والموسيقى كوسيلة لجعل المعنى موضوعيًا [Debicki y Doudoroff 1985]م - ص ٣٩ - ٤١][٣] .

ولما كان مفهوم الشعر الحديث هو أنه وسيلة لاقتناص المعانى فقد اتسم بالأهمية الشديدة لدى روبين داريو وشعراء آخرين من إسبانو أمريكا فى مرحلة الانتقال من قرن الى قرن، ولما كان يربط ذلك بمعاصريه وبالشعراء الإسبان اللاحقين فمن المؤسف أن مصطلح "المودرنيزم" أصبح ذا تعريف شديد القصور فى إطار النقد المكتوب بالإسبانية hispánica . ففى إطار هذا المفهوم النقدى تم رفض رؤية ريكاردو جويّون للمودرنيزم على أنه يمثل مرحلة زمنية واسعة بدأت حوالى عام ١٨٨٥واستمرت حتى حوالى ١٨٩٥م بالإضافة إلى وجود فترة أخرى - فلسفية - تبدأ من التاريخ الأخير حتى حوالى عام ١٩١٠م .

والخلاصة أو المحصلة هى أن مصطلح "مابعد المودرنيزم" استخدم للإشارة إلى شعراء وكتاب خلال الفترة ما بين ١٩١٠م و ١٩٢٠م وهم الذين عبّدوا الطريق أمام "الطليعية" خلال العشرينات[٤] وقادت هذه الرؤية المحدودة إلى كثير من الدراسات التى حاولت التمييز بين "المودرنيزم" وجيل الثامن والتسعين" وغالبًا ما يتم ذلك من خلال المقابلة بين التجديد الجمالى للمودرنيزم والتجديد فى الموضوعات لجيل الثامن والتسعين" [دياث بلاخا D. Plaja عام ١٩٥١م] ما أن بدرو سالينـاس Pedro Salinas (الرجل الذى يصف الحرفية والتقعّر اللغوى وهما صفتان مشتركتان بين كلتا الحركتين

المذكورتين) يعالج كل واحدة منهما على حدة [ساليناس ١٩٧٠م ص ٢٣-٢٥] ، وقد تمخض عن كل ذلك رؤية مسيطرة للشعر المكتوب بالأسبانية خلال القرن العشرين هى عبارة عن عدة حركات أدبية وأسهمت هذه الرؤية فى التعتيم على وجود المفاهيم والملامح الشعرية الفاعلة التى يقوم عليها الشعر منذ نهاية عقد ١٩٨٠م حتى الثلاثينات من القرن العشرين .

إذا ما اتخذنا رؤية أكثر شمولية للمودرنيزم ، أى رؤية تتسق أكثر مع الرؤية التى عليها من المنظور النقدى الأنجلو أمريكى والفرنسى لأمكننا إدراك وجود تأثير المواقف الجوهرية التى خرجت من رحم التيار الرمزى ولتمكنّا أيضا من إيجاد تحديد أكثر ملاءمة لشعرية وإنتاج أبرز الشعراء الإسبان خلال بداية القرن العشرين. وسوف أركز جهدى فى هذا الفصل على الفترة بين عامى ١٩١٥ و ١٩٢٨م ذلك أن التوجه الخاص بالمودرنيزم أدى فى هذه الفترة الى إزدهار مثير ، كما أن هذه الفترة أصبحت بمثابة الدليل الإجبارى الذى يتم الاقتداء به بالنسبة للأعمال الشعرية التى كتبت بعد ذلك.

علينا إذن أن نتذكر أن هذه الفترة عادة ما يُنظر إليها على أنها تمثل أقصى ازدهار للحداثة فى الأدب الغربى، غير أنه من المستحيل علينا مناقشة كافة جوانبها فى هذا الفصل أو مناقشة كافة التعريفات المطروحة للحداثة وهنا سوف أقتصر على إبراز واحد من هذه الجوانب الذى يضم المفاهيم الرمزية ويدخل تعديلا عليها وقد ناقشته سلفا. ابتداء من عام ١٩١٢م وحتى ما يقرب من عام ١٩١٧م نجد شعراء "الصورة الشعرية" imaginistas فى انجلترا حاولوا من خلال الاستعارات المحددة اقتناص المعانى والخبرات التى لا يمكن ترجمتها وقد ساروا فى ذلك على النهج الرمزى الخاص بالتوصل إلى المعنى الموضوعى(٥) وكان عقد العشرينات المسرح الزمنى لـ The Wasteland Ash Wednesday لـ ت. س. إليوت، وللكثير من "أناشيد Cantos" عزرا بوند وللإبداع الذى تأخر ظهوره لـ William Butler Yeats وللكثير من الإبداعات الشعرية لبول فاليرى فى فرنسا وكذلك ظهور Hart Crane و e e. Cummings فى الولايات المتحدة. ويمكننا هنا ملاحظة استمرارية البحث الرمزى الذى نجده فى أشعار هؤلاء مثلما هو الحال فى المقالات النقدية لـ ت. س. إليوت إلا أن النغمة هنا

تتسم بالتقليدية، فلقد حاول هذا الأخير تقنين مراحل التوصل إلى موضوعية المعنى "المقابل الموضوعى" والذى لخصه فى مقال نشر عام ١٩١٩م عن هاملت كما وضع مراحل الإبداع والتجسّد فى إطار نظرة أكثر شمولية للتراث الأدبى فى مقال آخر هو Tradition and the Individual Talent [١٩١٩] [إليوت ص ١٠٤- ١٠٨و ٢١-٣٠ على التوالى] ويلاحظ أن فكرة اقتناص التجربة من خلال الشكل كانت قد فقدت بعض التمحيصات الغنائية والصوفية التى كان عليها الرمزيون الأُوَل ، وتحولت إلى مبدأ نقدى متبع سوف يتحول مع مرور الزمن الى حجر الزاوية فى "النقد الجديد". وفى الوقت ذاته نلاحظ إنتاجًا شعريًا معقداً ، حيث نجد استخدامات جديدة للشكل وللتنويهات التى تنادى بأشكال جديدة ومحددة للدراسة.

٢ - بداية الحداثة فى إسبانيا (١٩١٤ - ١٩١٥م)

كان الشعر الإسبانى يموج بكل عناصر الحداثة خلال العقد الذى بدأ حوالى ١٩١٥م. وكانت مدريد خلال هذه الفترة شاهدا على عملية انفتاح كبيرة على التوجهات والتيارات الفنية القادمة من فرنسا وازدادت هذه العملية خلال السنوات الأولى للنظام السياسى الجديد الذى كان على رأسه الجنرال ميجل بريمو دى ريفيرا M. P. de Rivera (إعتبارا من عام ١٩٢٣م) وكانت الحياة الثقافية مفعمة بالبحث عن توجهات جديدة ترتبط بالتوجه الليبرالى والكونى ، ورغم ذلك فإن النغمة السائدة فى الإنتاج الشعرى آنذاك كانت تعكس زخرف الأسلوب الذى كان سمة الإبداعات الأولى لروبين داريو(٦).

وكان "لمقر إقامة الطلاب" Residencia de Estudiantes التى يديرها مانويل ب. كوسيو M. B. Cossío أهمية كبيرة فى الحياة الثقافية فى مدريد ، فكان المدير يتخذ مواقف مثالية تنبثق من الفكر الليبرالى الذى عليه "المؤسسة الحرة للتعليم Institucion libre de ensenanza" ويحلم بمجتمع ينهض على أكتاف الفنون ,وقد فعل ما بوسعه حتى يتجسد حلمه ، فابتداء من عام ١٩١٠م كان "مقر إقامة الطلاب" قد استوعب عدداً كبيراً من الشعراء الذين نجد من بينهم خوان رامون خيمنيث ولوركا ورفائيل ألبرتى ، كما نشر إبداعات مهمة مثل الأعمال الكاملة لأنطونيو ماتشادو حتى ذلك الحين ١٩١٧ . وأصبح المقر الطلابى المذكور مركزا للقراءات الشعرية والمعارض الفنية والمحاضرات التى يلقيها الفنانون والدارسون الأجانب . كان خوسيه أورتيجا إى جاسيت يدير فى الوقت ذاته " مجلة أسبانيا " إبتداء من عام ١٩١٥م حيث عبر من خلالها عن طموحاته فى السير على ثقافة ذات أساس أوربى ، وقام بكتابة المقالات والتعليقات حول التيارات الأجنبية الوافدة من الخارج ,كما تولى خوسيه أورتيجا إى جاسيت إدارة دفة المجلة الشهيرة "مجلة الغرب R. de occidente خلال العقد التالى وهى المجلة التى تولت خلال الفترة بين ١٩٢٣م و ١٩٣٦م نشر أفضل أعمال "جيل السابع والعشرين" (وبعض إنتاج الذين ينسبون إلى مرحلة عمرية أسبق). وتزداد الحيوية على خشبة المسرح الثقافى فى مدريد خلال تلك الفترة إذ تصدر مجلة أخرى هى "الجريدة الأدبية" Gaceta literaria (١٩٢٧ - ١٩٣٢م) وهى مجلة على شكل جريدة تتناول بشىء من

العمق كل الأحداث الجمالية سواء فى إسبانيا أو فى باقى أنحاء القارة الأوربية . وفى برشلونة نجد تطوراً مشابها [انظر دياث بلاخا ، ١٩٧٥ ص ١٢٧ -١٤١] كما هو الحال فى مدن إسبانية أخرى . نجد إذن أن بعض المجلات التى صدرت فى أنحاء شتى من إسبانيا خلال عقد العشرينات تعكس حيوية عالم الأدب وبالتالى فإن أبرز إنتاج شعر الحداثة الإسبانية ظهر فى خضم هذا الجو من التجديد(٧).

ربما كان أنطونيو ماتشادو أبرز شاعر خلال هذه الفترة (ولد عام ١٨٧٥م) وعادة ما يعتبر أحد الشعراء الذين يمثلون " جيل الثامن والتسعين " ؛ لما قام به من معالجة الأمجاد السابقة للبلاد ولحالة الانحطاط التى عاشتها فى نهاية القرن التاسع عشر من خلال ديوانه الشهير "حقول قشتالة Campos de Castilla" (١٩١٢ - ١٩١٧). ومع هذا فقد سلط ماتشادو الأضواء على الرؤية الكونية للشاعر وكأنه الرجل الذى يقوم من خلال الكلمة بصياغة وتشكيل الخبرات الإنسانية الأساسية. وهناك عدة عناصر تدخل بشعريته فى إطار المسار الرمزى هى رؤيته للشعر على أنه " الكلمة الجوهرية عبر الزمن " - عبارة يذكرها ويستشهد بها الكثيرون ، وكذلك فكرته عن أن الشعر يبحث عن معانى تناقض المنطق ، وتعريفه للتوجهات الشعرية الحديثة على أنها سبر أغوار قيم فردية وخالدة فى الوقت ذاته. [الشعرية Poética ماتشادو ٧١](٨)

إلا أن الولوج إلى أعماق شعرية ماتشادو يعكس لنا بعض نقاط الغموض خاصة ما يتعلق بميله لمناظير متعددة وميله للتناقض واستخدامه للأضداد الظاهرية heterónimos . ومع هذا فأبرز شىء بالنسبة لمنظور هذه الدراسة هو الأصول الرمزية التى تربى عليها ماتشادو ، وأيا كانت النتائج فإن ميله لتعريف الشعر على أنه طريقة للاهتمام بالوجود المؤقت (وهو اهتمام توجته المناقشات التى تضمنها كتابه "عن ديوان مشكوك فى صحته" De un Cancionero apócrifo الذى ألفه خلال الفترة بين ١٩٢٣م و ١٩٣٦م) يضعه فى إطار هذا التيار بشكل أكبر مما حاول النقد سابقاً وضعه فيه(٩).

تدخل الأعمال الشعرية لماتشادو أيضاً ضمن الموروث الرمزى ؛ وهذا ما برهن عليه J. M. Aguirre [ص ١٦٨- ١٦٩، ١٨١ - ١٨٧] ويتضح لنا ذلك إذا ما اتخذنا منظور الحداثة واستعرنا أحد المفاهيم النقدية لأليوت . وإذا ما انطلقنا من ديوانه

"خلوات ومعارض وأشياء أخرى" Soledades, Galerias y otros Poemas وانتقلنا إلى ديوان "حقول قشتالة" نجد بيت الشعر وقد حول المشاهد والعناصر الموجودة فى الطبيعة إلى معادل لمواقف ذاتيه كما نجد أنه يتفادى المحسنات اللفظية التى كانت إحدى سمات شعراء "المودرينزم" . فالقصيدة رقم ٣٢ فى الديوان الأول المذكور آنفا ترسم لنا مشهداً يضم حالة معنوية سلبية :

جنوات شفق مُحْمَرّ	Las ascuas de un crepúsculo morando
تنفث دخانها خلف غابة السرو الأسود ...	Detrás del negro cipresal humean ...
فى الشارع الظليل هناك النافورة	En la glorieta en sombra está la fuente
مع "حبها" الحجرى المجنح والعريان	Con su alado y desnudo Amor de piedra,
الذى يحلم صامتا . وفى الحوض الرخامى	que sueña mudo.En la marmórea taza
تستقر المياه الميتة	reposa el agua muerta.
[ماتشادو ص ٩٥- ٩٦]	(Machado 95-96)

نجد أن كل عناصر الوصف تثير فينا الإحساس بمرور الزمن وتنوه بالنهاية المحتومة وهى الموت ، وهى صورة الشفق كأنه جمرات وصورة الألوان القاتمة ووجود أشجار السَّرو (الذى عادة ما يحيط بالجبانات فى أسبانيا) وانحسار الحياة الإنسانية فى صورة تمثال جامد والمياه الراكدة وكلمة "ميتة" .

هنـاك أمر مشابه نجده فى القسم السادس "حقول صوريا" C. de Soria داخل ديوانه "حقول قشتالة" حيث نجد توليفا بين نمطين من الوصف بغية رصد الموقف المزدوج للمتحدث إزاء المدينة القديمة ، فهناك منظور براجماتى يستكنّ فى حوائطها التى اعتراها البلى ، وشوارعها التى خلت من المارّة والتى لا يقطنها إلا الكلاب التى نسمع نباحها. وتؤكد هذه القصائد رؤية كارلوس بوسوينو Carlos Bousono القائلة بأن ماتشادو يشيد رموزاً مزدوجة bisémicos لجعل الحالات الوجدانية موضوعية وإبدا ع خبرات جوهرية انطلاقًا من خبرات ذاتية محددة (فى ديوان خلوات Soledades) أو يفعل ذلك انطلاقا من موضوعات تاريخية ووطنية [فى "حقول قشتالة" بوسونيو - عام ١٩٦٦ ص ١٣٩ - ١٨١] .

ورغم أن ديوانه " أغاني جديدة " Nuevas canciones الذى كتب خلال الفترة بين ١٩١٧م و ١٩٣٠م يتضمن قصائد بعض المفاهيم إلا أنه يتضمن قصائد أخرى جميلة تعكس الإحساس بمرور الزمن من خلال بعض الرموز المحددة [انظر سانشيث باربودو – ١٩٦٩ص ٣٨٢] . نتفق إذن فى هذا المقام مع رؤية خ. م. أجيرّى القائلة بأن شعر ماتشادو ينحو إلى شعرية الجيل اللاحق له : " إذ تتسم مفرداته بالبساطة والتجرد وبذلك يرتبط شعره بالأفكار السائدة فى تلك الفترة عن الشعر المحض " [ص ٣٧٣] .

ربما نشعر بالمفاجأة لهذه العلاقة التى تربط بين أنطونيو ماتشادو وجيل السابع والعشرين وهذا الشعور يقوم على أساس التقابل المعتاد بين السيد / أنطونيو وبين هذا الجيل وعلى أساس تعليقاته السلبية على إنتاج هؤلاء الشعراء الشبان . ويتضمن نفس المقال النقدى الذى عرفّ فيه الشعر على أنه "الكلمة الجوهرية عبر الزمن " ملمحا أساسيا فى استخدامه للصور الشعرية " من خلال البعد الخاص بالمضمون أكثر من البعد الانفعالى " [ماتشادو ص ٧١]. ومع هذا فذلك يدل على أنه على غير اتفاق مع الشعر الذى يتسم بالانغلاق والتقشف كما هو الحال عند خورخى جيِّن Jorge Guillén ولوركا وغيرهم من أبناء هذا الجيل . كما لم يتمكن من رؤية هؤلاء الشعراء على أنهم كانوا يسيرون فى نفس طريق البحث عن ضم الخبرة أو التجربة فى تشكيل لغوى وهو أمر جوهرى فى أعمالهم .

وانطلاقًا من منظورنا خلال التسعينات من القرن العشرين يثور الجدل حول إمكانية " ضم " معانى للغة دون أن نضع فى الحسبان الاختلافات فى المنظور حسب كل قارئ ، أو حتى عدم استقرار الرموز Signos اللغوية أو الظروف التاريخية . وبذلك فمن غير المنطقى فى أيامنا هذه مناقشة القيمة الدائمة التى ألح عليها كارلوس بوسونيو فى تحليلاته (أو فى تحليلاتى أنا) لشعر أنطونيو ماتشادو ، غير أن الأمر الحقيقى والمهم هو أن تلك النصوص – فى إطار مفاهيم الحداثة الأساسية – تفصح عن غاية هى الاقتناص والشمولية والآنية للخبرة الإنسانية(١٠).

هناك شاعر آخر عادة ما يتم الربط بينه وبين الرمزية أو المودرينزم ، وهو ميجل دى أونامونو Miguel de Unamuno وهذا يرجع لتصنيفه كواحد من الشخصيات المهمة

فى جيل الثامن والتسعين . إلا أننا عندما نقرأ شعره الذى أنتجه خلال تلك الفترة (حيث يضم ديوان " مسيح بيلاثكيث El Cristo de Velazquez - ١٩٢٠م - ومن فويرتبنتورا إلى باريس De Fuerteventura a Paris ١٩٢٥ وديوان رومانث المنفى Romanceso del destierro ١٩٢٧م) - سوف ندرك أنه شديد السيطرة على عناصر اللغة وعلى الشكل الذى يقتنص من خلاله المعانى المعقدة . ونظرا لأهمية التناقض فى أعمال أونامونو فعلينا ألا نشعر بالمفاجأة عندما تقع أعيننا على قصائد جيدة السبك (هى فى معظمها فى قالب السوناتا Sonetos) حيث الصور الشعرية أو محور الأرتكاز التصويرى يستقطب التحويرات الخاصة بموقف وبتجربة يتسمان بالغموض . فعلى سبيل المثال نجد أونامونو يجسد لنا نخلة فى سوناته يتضمنها كتابه الثانى ، وهنا نرى مجموعة من الصور البصرية والمحسّة تجعل النخلة تعكس الرغبة فى الحياة (لكنها رغبة إيجابية ومصابة بالكدر فى الوقت ذاته) التى يعبر عنها كائن بشرى [انظر دييجو - Diego عام ١٩٦٢م ص ٧٣] .

أما شعر رامون دل بايّ إنكلان Ramón del V.Inclan (المولود ١٨٦٦م) فيعكس لنا بشكل بدهى الملامح الأساسية للحداثة (وكذلك ملامح المودرنيزم المكتوبة بالإسبانية) . ويمكن القول بأن شعره - وخاصة ديوانه Pipa de Kif أرجيلة الكيف (١٩١٩م - يحدث تأثيرات مثيرة تشبه ما عليه أعماله المسرحية وكذلك "المناظر القبيحة esperpentos" . فالشاعر يبدع واقعًا مشوهًا من خلال الصور شعرية والمجاز sinestesias وبالتالى تذهب قصائده إلى ما وراء المنطق والمدلولات والرسالة وتميل لاستخدام لغة لتوليد المشاعر وتوصيلها .

استمر مانويل ماتشادو M. Machado (ولد عام ١٨٧٤م) فى الكتابة طوال عقد العشرينات وقد كتب خلال هذه الفترة قصائد جيدة من حيث الإخراج الفنى غايتها اقتناص الخبرات الذاتية وهو بذلك يطور الخط الذى سار عليه فى شعره خلال حقب مضت . وكان الشعراء الشبان فى جيل السابع والعشرين من الذين اعترفوا بقيمه الشعرية ومهارته فى تحويل وصياغة تأثيرات فن الرسم فى كلمات وعبارات . وقد ظهرت قصيدته (سوناتا) بعنوان " فيليب الرابع " فى أبرز مختارات الشعر الإسبانى الحديث خلال العقود التالية ، وهى قصيدة تنوه إلى ما يعتبر توليفا بين عدة

لوحات للملك الإسباني المذكور رسمها بيلاثكيث . والأبيات التالية تجسد الألوان والأشياء وتحدث أثرا هو ذكريات الأزمنة الخوالي وهو نموذج نمطي في إطار محاولة الرمزيين لرصد المشاعر من خلال الكلمة .

محيّاه شاحب كالمساء	Es pálida su fez como la tarde,
ومرهق شَعره الكستنائي المتموج	Cansado el oro de su pelo undoso,
ومن عينيه تبرز الزرقة الجبانة .	y de sus ojos, el azul, cobarde.
وعلى صدره المهيب الكريم	Sobre su augusto pecho generoso
لا سلاسل ولا جواهر تقض	ni joyeles perturban ni cadenas
وضع القطيفة السوداء الصامتة	el negro terciopelo silencioso.
[دييجو - ١٩٦٢ - ص ١٣٩- ١٤٠]	(Diego, 962, 3940)

هناك شعراء آخرون ينسبون إلى نهاية القرن التاسع عشر وعادة ما يصنفون على أنهم من مدرسة المودرنيزم على أساس الطرائق التي ينتهجونها في التعبير عن المشاعر الرومانسية من خلال أشعار جيدة السبك . وقد واصل هؤلاء إنتاجهم للشعر خلال العشرينات ، وربما كان أبرزهم جميعا فرانثيسكو بيّا إسبيا F. Villaespesa (المولود عام ١٨٧٧م) وهو الشاعر الذي كان لإنتاجه الشعري الغزير أهميته على زمنه . لكننا نرى اليوم أن المشاعر التي كان يعبر عنها تبدو رومانسية ، ورغم ذلك فإننا نلاحظ التأثيرات الإيقاعية والموسيقية في أعماله . أما شعر إدواردو ماركينا E. Marquina فهو بين تلك التوجهات الرومانسية المتأخرة (أو المودرنيزم) وبين الرسائل المبتذلة Pedestres . وربما كان توماس موراليس T. Morales (المولود عام ١٨٨٥م) هو الشاعر الأكثر أهمية في هذا الإطار ، حيث تعكس لنا قصائده وصفًا دقيقًا لحالات شعورية كثيراً ما تقوم على مشاهد ومناظر من جزر الكناري مسقط رأسه . وهذه القصائد مهمة في نظري من الناحية التاريخية ؛ إذ تعكس وجود توجه حداثي في إسبانيا يستهدف توليد خبرات ذاتية لا تترجم وتحويلها إلى تشكيل لغوي .

يكتسب شعر ليون فيليبي León Felipe (المولود ١٨٨٤) أهمية أكبر من حيث تنوع النغمات ، كما يعكس لنا رغبته في سبر أغوار الإمكانات الشعرية في الحياة

الإنسانية، وهنا يبدو أن الجزء الأول من ديوان "أشعار وعبارات السائر" Versos y oraciones del Caminante [١٩٢٠] ينحو إلى الحسيّة. أما الجزء الثانى (١٩٣٠) فنرى من خلاله كيف أن الشاعر يقدم لنا لغة وصورا شعرية تتسم بالأصالة. وابتداء من هذا الجزء نجد ليون فيليبى يستخدم لغة فنية تتسم بالمباشرة والقوة والتى عادة ما تؤكد المسئولية الأخلاقية فى مجال العمل على بلوغ درجات أعلى ، والإسهام فى رخاء العالم. وهذا الشعر (الذى عادة ما يتسم بالحزم وأحيانا ما يتسم بالفظاظة وقليلا ما يصل إلى درجة الابتذال) إنما هو ترياق ضد المودرنزم الذى يعنى بالمحسنات اللفظية، لكنه شعر حداثى من حيث هو بحث عن التعبير الأكثر أصالة عن المشاعر الإنسانية الجوهرية.

يعتبر خوان رامون خيمنث (ولد عام ١٨٨١) الشاعر الأكثر أهمية لفهم الحداثة الإسبانية وخاصة خلال الفترة التى يتناولها هذا الفصل ، إذ كتب ابتداء من عام ١٩٠٠م قصائد تتحدث عن طبيعة مُحَسَّةَ تعكس صدورها حالات شعورية كما تعكس سيطرة رؤية حزينة للواقع ، وهنا نجد أن النقاد قد ربطوا هذا الأسلوب الأولى لخوان رامون خيمنث بالمودرينزم الأسبانو أمريكى ، وربطوه كذلك بالانطباعية impresionismo [Valbuena 537- 546] أما نحن فإننا نقول من منظورنا الحالى إنه قد ينوهً ويذكر بسمات الشعر الرومانسى الإسبانى المتأخر ويذكّر كذلك بالانطباعية المتأخرة عند بول فيرلين ، غير أن المرحلة التالية فى أعمال خوان رامون خيمنث تعكس تلك التى سار فيها الشعر الإسبانى نحو ما يمكن أن نطلق عليه " بداية الحداثة ".

وتشهد السنوات الأخيرة فى العقد الذى يبدأ من عام ١٩١٠ وكذلك عقد العشرينات نشر وصدور أبرز دواوين الشاعر خلال " المرحلة الثانية " لإنتاجه وهى "يوميات شاعر حديث الزواج" Diario de un poeta recien casado والذى تمت عَنْونته بعد ذلك بـ " يوميات شاعر وبحر Diario de poeta y mar (١٩١٧م) وديوان "حجر وسماء" Piedra y Cielo (١٩١٩) وديوانى الشعر والجمال Poesía y belleza (نشر كلاهما عام ١٩٢٣م) . نعثر فى هذه الدواوين على أسلوب جديد تصحبه شعرية جديدة . ويتحدث أنطونيو سانشيث باربودو A. S. Barbudo عن أن هذه الدواوين هى بمثابة جهد فى طريق الخروج بتشكيل وتعبير من خلال الكلمة عن إحساس بجمال

الأشياء ، وذلك فى إطـار من الدقـة والإيجاز الممكنـين [سانشيث باربوبو عام ١٩٦٢ ص ١١- ١٧ وص ٤٩- ٨١] وهذا الجهد هو خلاصة النظرية الرمزية فى الشعر أى على أنه وسيلة لتجسيد ماهية الحياة وتحويل التجربة إلى شيء آنى وبالتالى يتمكن المرء من إيقاف الزمن (أولسن Olsen – الفصل الأول) . كما عبر عن ذلك بخيلاء الشاعر نفسه حيث يقول : " تبدأ الرمزية الحديثة فى الشعر الإسبانى مع ديوانى "يوميات شـاعر" فالكتاب يتضمـن عناصر ميتافيزيقية بها لمحات جمالية .." [Gullón م ص ٩٣] . شعره إذن هو استمرار وامتداد وتنقية للإنتاج السابق الذى قدمه كل من روبين داريو وجوستابو أدولفو بيكر Gustavo A. Bécquer حيث تولى هؤلاء الدفاع عن فن يبقى ويضفى الموضوعية على التجربة الإنسانية[١١] . أما هوارد يونج Howard Young فقد أشار هو أيضا أن شعر خوان رامون خيمنث تأثر بقراءته وترجمته للشاعر ويليام بتلر جيتس W. Butler Yeats [ص ١٥٩- ١٦١و ص ٢٤٧- ٢٤٨] كما نلاحظ هنا من جديد حلقات الوصل بين شعر الحـداثة فى إسبانيا وفى دول أوربية أخرى .

عندما نقرأ قصائد خوان رامون فى سياق الشعرية الرمزية نجدها تعكس تماماً أهدافها فى تجسيد الخبرات وإضفاء الديمومة عليها ، ولنشهد لحظياً منظوراً أسلوبياً وحداثيا فى الأبيات التالية من ديوان " حجر وسماء " .

فـراشـة النور	Mariposa de luz
يذهب الجمال عندما أصل إلى	la belleza se Va cuando yo llego
وردتها .	a su rosa.
أركض أعمى وراءها ...	Corro, ciego, tras ella...,
أكاد أمـسك بهـا هنا وهناك ...	La medio cojo aquí y allá
لم يتبق فى يدى	Sólo queda en mi mano
إلا شكل هروبها	La forma de su huida!
[خوان رامون خيمنث عام ١٩٥٩ ص ٧٧٧]	(J.R. Jiménez,1959, 777).

نجد القصيدة وهى تتضمن مفاهيم رمزية بديهية : فهناك " فراشة النور " التى هى الجمال كما أن طبيعتها النفورة تمثل قلة استمراريتها ، وهنا نجد أن محاولات المتحدث للإمساك بها تجعلنا نستحضر محاولات الشاعر الفاشلة لاقتناص الجمال وما يخرج به هو الوعى بطرائق مرواغتها .

إلا أن قوة القصيدة تنبع مع ذلك من كيفية وصف حدث خاص والعمل فى الوقت ذاته على نقل معناه الرمزى الأكثر تجريداً. فعبارة "فراشة النور" تشير حرفيا إلى نمط معين من الحشرات وبالتالى نجد أنفسنا أمام واقع ملموس إلا أن "فراشة" و "نور" هما كلمتان كثيراً ما ترتبطان بالجمال وبالتالى تساندان البناء الرمزى للنص. وفى الوقت نفسه نجد كلمة "الوردة" فى البيت فهى تحدد لنا ملامح المسرح كما أنها تُدْخل الرمز الأكثر تقليدية للتعبير عن الجمال فى الأدب الغربى (فلو كانت القصيدة قد جاءت بكلمة زهرة **flor** محل وردة لكان الأمر أقل حسية وأقل وضوحاً فى الرمزية)؛ وعندما يطلق البطل على نفسه الأعمى **ciego** فإنه يصور لنا حالة الحيرة الناجمة عن محاولة اصطياد حشرة سريعة التفلّت ، كما أنها تصور العمى المُحبِط الذى عليه الشاعر فى مهمته للبحث عنْ الجمال. وتشير عبارة "شكل هروبه" إلى الأمل الذى يحدونا عندما نرى الطريق الذى سار فيه كائن ما وهو يطير بسرعة كما أنها تعكس بداهة هروب الجمال فى كثير من الأعمال الشعرية. وتفصح لنا مهارة خوان رامون فى جعل الكلمات تنحو إلى المعنى الحرفى وإلى المعنى الرمزى على وتيرة واحدة عن تركيبة شديدة التوازن بين الآنية والقيم الأكثر رحابة .

وعلى ذلك فإن "فراشة النور ..." تؤدى دورها بتكامل رشيق ومُوجِزْ حيث نجد الجمع بين ما هو مؤقت وآنى ومُحَس وبين ما هو رمزى وأكثر رحابة (فالأمر المُحَس بالنسبة للفراشة لا يقلل أبداً من قيمتها الرمزية أن المتحدث يصف تصرفاته "أصل" و "أركض" ويضم دوره كبطل فى عملية البحث عن الجمال التى يقوم بها الشاعر. إذن فهذا الدمج للمعانى وغيبة أية تفاصيل ليس لها علاقة برمزية النص وانغلاقه على نفسه تحوله إلى نموذج للقصيدة الحديثة فى إطار الموروث الرمزى (يمكننا – على سبيل المثال – ربطها بالقصائد التصويرية **imaginistas** للشعراء الإنجليز الذين يسيرون على هذا الخط أو بنصوص لبول فاليرى ولأبولونير وكذلك بـ **e. e. cummings**).

هذه القصيدة تفصح إذن عن جهود الحداثة لجعل حدث وأمر محددين غاية فى الموضوعية وبالتالى تتمكن من اقتناصهما فى إطار الحاضر الأبدى، وبمقولة أخرى تفصح لنا عن استحالة البحث إزاء الطريقة التى يهرب بها الجمال .

والقراءة العامة لديوان "يوميات شاعر حديث الزواج" تساعدنا على مشاهدة عملية البحث ولكن فى دائرة أوسع، إذن فهذا الكتاب الذى تم تأليفه من خلال المزج الدقيق بين أجزائه الخمسة يجسد أزمة بين الشباب وسن النضج وبين البواعث الداخلية والخارجية للمتحدث [انظر predmore ص ١٣٩، ص ٢٢٤-٢٢٧]. نحن إذن أمام جزء من تجربة إنسانية محددة تقوم فى الأساس على حياة خوان رامون ومن خلال هياكل رمزية وبنيوية تتم محاولة تجسيد معانيها وتقديمها للقراء على مختلف العصور. وتواصل دواوين "حجر وسماء" و "شعر" و "جمال" نفس المسلك العام فى البحث وكلما تطور هذا الأخير كلما أضاء جوانب الرغبة فى تجاوز الإحساس بالخواء الذى عليه الشاعر والمتحدث وأوضح التلهف لبلوغ مفهوم أكثر رحابة من خلال اللغة [Silver عام ١٩٨٥م ص ٨٥-١١٧](١٢). هذا البحث وهذه الرغبة لخوان رامون خيمنث هما من منظورنا الحالى التعبير عن المثالية الرفيعة للجمالية الرمزية - المودرنيزم وكذلك استحالة بلوغها غاياتها(١٣).

٣ - شعرية "جيل السابع والعشرين"

يساعد البحث في شعر خوان رامون خيمنث على تحديد ماهية الحداثة فى الدواوين التى كتبها خلال فترة تبدأ من عام ١٩١٥م حتى عقد العشرينات ، كما ينوّه بالسبب فى أن ذلك الشعر أصبح نموذجا يحتذى لدى بعض الشعراء الشبان فى جيل السابع والعشرين . فهؤلاء الشعراء فى نظر داماسو ألونسو لم يبدءوا مسارهم فى الشعر بمعارضة الموروث الشعرى السابق عليهم بل إنهم ربطوا إنتاجهم بالإنجازات الجمالية التى بلغها السابقون عليهم [ألونسو - ١٩٦٩م - ص ١٦٠-١٦٢] كما أن اهتمامهم بالشاعر لويس دى جونجرا **Luis de Góngora** وتكريمهم له يعكس رغبة أولية فى الارتفاع بالفن إلى ما فوق إيقاع الحياة اليومية وإضفاء الحد الأقصى من القيمة والشمولية عليه، وبناء على هذه الأهداف نجد شعر خوان رامون خيمنث يتحول أمامهم بالضرورة إلى نموذج ، فالبحث عن تعبير جوهرى خال من عبقرية مبالغ فيها ومن المحسنات اللفظية أصبح النموذج الأمثل الذى لدى هؤلاء الشعراء عن الشمولية واللازمانية للشعر .

غير أن هذه الطريقة لفهم جيل السابع والعشرين ليست جديدة فهناك الكثير من النقاد الذين ساروا على إيقاع نهج نظرية الأجيال كوسيلة لقراءة تاريخ الأدب الإسبانى أشاروا الى وجود عقدين من الشعر الإسبانى يمثلان سيطرة إنتاج هذا الجيل الذى يضم كلا من خورخى جيّن وبدرو ساليناس ولوركا وبيثنتى أليكسندرى **Vicente Aleixandre** ودامسو ألونسو وخيراردو دييجو **Gerardo Diego** ولويس ثيرنودا **Luis Cernuda** وإميليو برادوس **E. Prados** ومانويل ألتو لا جيّرى **M. Altolaguirre** . وتركز النقاش حول السمات الأساسية لشعر هذا الجيل وعلى الدرجة التى تعتبر فيها جزءا من الجمالية أو هروبًا وعلى كيفية إدراجه للقضايا الإنسانية الأساسية أو عدم إدراجه لها [انظر دبيكى ٩٨١ ص ٢٩-٥٢]. غير أن ما لم يره أغلب النقاد السابقين هو أن بعض الملامح الرئيسية التى تنسب لهذا الجيل هى جزء من المناخ الجمالى العام للحداثة ، كما يشارك الجيل فيها كل من خوان رامون خيمنث الشاعر الأكبر سنا والمفترض أنه "مودرنستا" **modernista** وكذا أنطونيو وشقيقه مانويل ماتشادو وأونامونو ورامون دل بايى إنكلان. وهنا أرى أن سيكون لدينا مشهد أكثر وضوحًا

وأكثر دقة إذا ما ركزنا فى المقام الأول على بعض سمات أبرز الأعمال التى صدرت بين عام ١٩١٥ وبين نهاية عقد العشرينات وهى لشعراء من مختلف الأعمار ، كما أنها تدخل فى إطار شعرية الموروث الحداثى .

نلاحظ أثناء العمل بالريشة لرسم ملامح هذه الصورة عملية البحث فى اللازمانية وعن الماهية الجمالية داخل الشعريّات وداخل دواوين أغلب مؤلفى هذه الفترة التى تشكل فى جماعها ازدهار شعر الحداثة فى إسبانيا. والشعريّات التى ناقشتها ليست هى التيار المهم والوحيد فى إسبانيا تلك الفترة، وسوف أعالج فى الفصل التالى طريقا يفصح عنها ونراه فى الكتابات الطليعية وفى أشعار بدرو ساليناس وميجل إيرنانديث M. Hernández حيث نرى عنده مقدمة لتغير لاحق فى الحساسية خلال الثلاثينات وربما كان بادرة لحركة لاحقة تتجاوز حدود الحداثة .

إلا أن الخط الأكثر شيوعًا وسيطرة خلال عقد العشرينات كان ذلك الذى يمثله كل من خوان رامون وخورخى جيّن. وكانت المواقف الأكثر سيطرة خلال تلك الفترة هى الاعتقاد فى أهمية الشعر والبحث عن العالمية فى الأدب وهذه مواقف تنبع من التراث الرمزى وتخلف وراءها الجمالية الواقعية السابقة. وابتداء من عام ١٩١٥م لم يكن من المستطاع مواصلة التأكيد على أن المثالية الوقعية تمثل عالمًا موضوعيًا بدقة : والأمر هو أن الاكتشافات العلمية الحديثة والأدب الطليعى ونصوص مثل تلك التى نجدها فى قصة "ضباب Niebla" لأونامونو مع ما أثارته من قضايا ميتافيزيقية على لسان أحد أبطال الرواية كل ذلك جعل ذلك العالم الموضوعى أمرًا مستحيلاً. وهنا نجد أن ظهور رؤية حداثية للفن على أنه شيء يرتفع عن عالم الوقائع اليومية وعلى أنه تجسيد لواقع أو وقائع علوية كان يقدم للكُتّاب مثالاً مقابلا للهدف الواقعى [ارتبط هذا التغير الجمالى أحيانا بالتحليلات الأديديولوجية والاجتماعية. وهنا نجد أن كريستوفر صوفاس Chistopher Soufas يطالعنا بتنويهات مهمة فى هذا المقام] .

وإذا ما اتخذنا المنظور الخاص بنظرية الأجيال، ولكن فى إطار أوسع خاص بالجمالية السائدة للحداثة، لأمكننا تفسير الأفكار والإسهامات الأكثر خصوصية والتى عليها الشعراء الشبان الذين ظهروا خلال العشرينات. وفى هذا المقام نجد أن كلا من خوليان مارياس J. Marás وخوسيه أرّوم J. Arrom يؤكدان على أن الكُتّاب الذين شبوا

فى مكان ما وخلال فترة زمنية معينة يتقاسمون بالضرورة مناخا ثقافيا مشتركا ، وكذلك تأثيرات وردود أفعال عامة. غير أن مارياس (الذى يستند على مفاهيم طرحها خوسيه أورتيجا إى جاسيت) وأرّوم يختلفان فيما يتعلق بكيفية تطبيق هذا المنظور رغم أن كليهما قد نجح فى استخدام منظور الجيل الجديد إلقاء الضوء على تلك الفترة المحددة. فجميع شعراء "جيل السابع والعشرين" ولدوا خلال الفترة بين عام ١٨٩١م (ساليناس) وعام ١٩٠٢م (ألبرتى وثرنودا) وهم يعكسون بشكل واضح الملامح المختلفة لشعرية بداية الحداثة كلما ازداد وضعها أهمية فى إسبانيا خلال العشرينات وبداية الثلاثينات. كما أنهم يجسدونها بشكل أكثر قوة واتساقا كلما ازدادت أهميتهم(١٤).

ويتوافق وجود الكثير من هؤلاء الشعراء فى مدريد مع بداية العشرينات، كما أنهم درسوا فى جامعة كومبلوتنسى U. Complutense وشاركوا فى العديد من الأنشطة الأدبية وتأثروا بالمناخ الفكرى والثقافى السائد فى "المقر الطلابى Residencia de E. وقد كان خيراردو دييجو ومعه بدرو ساليناس (ولكن بدرجة أقل) منغمسين بشدة فى الحركات الطليعية خلال تلك الفترة، ورغم ذلك فكافة الشعراء كانوا على اطلاع بالتيارات والتطورات الجمالية فى كل من فرنسا وباقى أنحاء أوربا. كما قضى الكثير منهم بعض الوقت فى فرنسا وظل بعضهم وقتا أطول (ظل ساليناس خلال الفترة بين ١٩١٤م و ١٩١٧م وجيين بين ١٩١٧م و١٩٢٣م). أضف إلى ما سبق أن أغلبهم كان على اطلاع ممتاز بالأدب الغربى وأخذوا يوسعون من هذه الدائرة على مدار الزمن. وقد كان للشعر الإسبانى خلال العصور الوسطى وعصر النهضة والعصر الذهبى أبلغ التأثير عليهم حيث قدم لهم نماذج للماهية التى يبحثون عنها فى فنهم وأسهم فى قيام الكثير منهم بتطوير موقف تقليدى مواز للذى كان عليه إليوت والمودرنيزم البريطانى. وساعدت المحاضرات والدراسات التى قدمها البعض منهم حول الشاعر لويس دى جونجرا – بالإضافة إلى اللقاءات والأنشطة التى نظمها شعراء المجموعة تكريما له – على تأكيد شعر يتسم بالعبقرية والنقاء والتصويرية والدلالية: إنه شعر يمثل بصدق مثالية اقتناص القيم الإنسانية العالمية وجعلها حاضرة وآنية؛ وتدخل تلك الأهداف ضمن عناية هؤلاء الشعراء بإنتاج كل من روبين داريو وبيكر ومالارميه وفاليرى والتصويريين الإنجليز [انظر ألونسو، عام ١٩٦٩م - وجيين ١٩٦١م ص ٢٠٦-٢٠٧] .

واعتماداً على ذلك البرنامج اتخذ الجيل مرشدين له كانوا يجسدون جمالية الحداثة ويتنبئون عن مواقفهم الشعرية . ورغم أن عدداً كبيراً من أعضاء الجيل معجب بماتشادو إلا أنهم كانوا يميلون إلى خوان رامون حيمنث كما سبق القول [جيّن ١٩٦١م - ص ٢٠٤] وكان خوسيه أورتيجا إي جاسيت مرشداً آخر: إذ تمكن العديد من هؤلاء الشعراء من نشر أولى قصائدهم ودواوينهم من خلال "مجلة الغرب" ومن خلال كتب تصدرها دار النشر الخاصة بإصدار المجلة. وقد نوّه جيّن بعد ذلك أن أورتيجا تمكن من الإبقاء على أهداف هذا الجيل عندما تحدث عن الفن ووصفه "باللاإنسانية" **deshumanización** [نفس المصدر ص ١٩١] ومع هذا فمما جذب هؤلاء الشعراء نحو أورتيجا وجعلهم يتحلقون حوله هو موقفه الفلسفي الكوني .

وإيجازاً للحديث يمكن القول بأن هذا الجيل ترعرع على ميراث الرؤية الرمزية للفن وظل طوال عقد العشرينات يؤكدها ويجعلها أكثر نموذجية، ورويداً رويداً حدد لنفسه الطريق كبطل لبداية الحداثة وظل على هذا حتى تمت زحزحتها خلال العقود التالية، وأخذ تأثيرهم يزداد بما أنتجوه من دواوين وكُتُب مع مرور الزمن وبما أسسوه من مجلات [مجلة "الشعر والنثر" **Verso y Prosa** التي أسسها جيّن ومجلة "كارمن" لخيرارد و دييجو، ومجلة ليتورال **Litoral** ومجلة **Gallo**] ، وأحدثوا تأثيرهم كذلك من خلال المناصب الجامعية [مثلما هو الحال عند جيّن وبدرو ساليناس]. كما ساعد كتاب مختارات من الشعر الإسباني الحديث الذى أعده خيراردو دييجو (١٩٣٢-١٩٣٤) بعد التشاور مع رفاقه على تحديد الملامح الأساسية التى سار عليها شعراء الجيل. وقد أدرج فى هذا الكتاب شعراء ابتداء من روبين داريو وانتهاء بأعضاء جيل السابع والعشرين وكان المحتوى عبارة عن مختارات شعرية وعن مقالات نظرية فى الشعرية، وركز أيضا على ما أطلقت أنا عليه "منظور بداية عصر الحداثة". وأدى تنامى زعامة أعضاء الجيل إلى انتقادات صدرت عن الشعراء الأكبر سنا وتمثلت أبرز تلك الانتقادات السلبية فيما صدر عن أنطونيو ماتشادو وكذلك فى الرفض الفظّ الصادر عن خوان رامون لإدراجه فى كتاب المختارات الذى أعده خيراردو دييجو(١٥) .

كانت الرؤية النمطية للحداثة هى الأساس فى مقولات عن الشعرية صدرت عن أعضاء هذا الجيل حيث توافقوا على برنامج يرتفع بالواقع إلى مستوى أعلى ويجسّد

التجربة الإنسانية من خلال اللغة. وقد ألقى فيدريكو جارثيا لوركا محاضرة فى "المقر الطلابى" بمدريد بمناسبة الذكرى المئوية الثالثة للشاعر لويس دى جونجرا عام ١٩٢٧م أشار فيها إلى أن منبع عظمة هذا الشاعر – الذى هو من مدرسة الباروك – هو الارتفاع بالواقع إلى مصاف أعلى واقتناص ماهيته :

"لقد أدرك سرعة زوال المشاعر الإنسانية .. وأراد أن يستكن جمال أعماله الأدبية فى الاستعارة النقية لوقائع تموت، وهى استعارة تقوم على روح النحت وتقع فى إطار يخرج عن الغلاف المحيط" [لوركا ١٩٥٧م a ، ص ٧٠] .

نلاحظ أيضا من خلال مقال نقدى صدر عام ١٩٢٧ لجيَّن يبرز فيه مهارة جونجورا لرصد الواقع وتنظيمه فى نسق مثالى وتخليده، كما أعلن عن ملامحه بأنه حداثى من خلال ما فعل .

"يقبل [جونجورا] عالمه.. وما عليه إلا صياغة عناصره طبقا لمثاليات تطلبها العناصر نفسها... جونجورا الكلاسيكى الجيد هو أول الحداثيين"

[جيَّن ١٩٨٠م ص ٣٢٠]

نلاحظ هذه الرؤية الخاصة بالشعر كامنة فى الأعمال النقدية لجيَّن خلال العشرينات وقد رصدها ك.م سيبالد K. M. Sibbald ، كما أنها تتوافق مع توجهاته الثقافية التراثية ومنظوره المتأورب [ص ٤٤٤-٤٤٧](١٦) وقد سيطرت هذه الرؤية على شعريته طوال عقود من الزمان وبلغت أوجها فى الكلمات التالية التى نأخذها من مقال يتحدث فيه عن غاياته من وراء كتابه الشعرى Cántico : أنشودة" :

وتتجسد الأنشودة فى شكل لا ينفصل فيه الإيقاع الموسيقى عن المعنى؛ فالفكر والشعور والاستعارة والنغم لابد أن يكونا كتلة واحدة وعندئذ يمكن العثور على ما نبحث عنه وهو الشعر ..." [١٩٦٩- ص٩٥-٩٦]

نجد فى هذه العبارة أن جيَّن يعتبر القصيدة شيئا كأنها تمثال أو لوحة تبقى على ملامحها للقرّاء [انظر كونشا ثاردويا ١٩٧٤، الجزء الثانى ص ٢١١] وتمخض هذا

المضمون عن الفن الذى يتسم بالمثالية والتجسد فى آن معا عن تلك النظرة التى ألقاها جيّن على حصاد جيله: "إن الواقع .. لم يتم أخذ صورة طبق الأصل له بل أعيد إبداعه بطريقة فيها أقصى جرعة ممكنة من الحرية" [١٩٦١م ص ٢٠٧] .

ناقش بدرو ساليناس العلاقة بين الشعر والواقع مستخدماً عبارات أكثر وضوحاً ففى مقال موجز له عن ديوان "أنشودة" لجيّن (١٩٣٥م) يحدد مهمة الشاعر على النحو التالى :

"تكمن مهمة الشعر فى الأساس فى تحويل الواقع المادى إلى واقع شعرى، وإذا ما كان شعر جيّن – الشديد الواقعية – مناقضاً للواقع وفى الوقت نفسه يقدم الإحساس الكامل بعالم نقى ورشيق وأفلاطونى ... فإن مكمن ذلك قوة وفعاليتها أدواته فى التحويل" [ساليناس ١٩٨٣م ص ١، ١٥٣] .

تنبثق هذه الكلمات من شعرية الحداثة والتى بمقتضاها يجد العمل الأدبى طريقه للارتفاع عن دائرة الواقع المشترك، وهو فى الوقت ذاته معادل للرؤية العليا للشاعر. كما تستكنّ هذه الشعرية فى الكتابات النقدية لساليناس طوال حياته ولو أنه أدخل عليها بعض التمحيصات التى تجعله يختلف عن معاصريه. ويتضح ذلك بجلاء من خلال مقالات نقدية بعنوان "الواقع والشاعر فى الشعر الإسبانى" عبارة عن مجموعة من المحاضرات ألقيت فى جامعة "جون هوبكنز عام ١٩٣٧ Johns Hopkins وتعتمد هذه المحاضرات [بالإنجليزية] على الأسس التالية :

[الواقع هو أمر لا حيدة عنه بالنسبة للشاعر لكنه غير كاف ... لابد من مراجعة هذا الواقع وتأكيده وإقراره من قِبَل الشاعر ، ويتولى هو أمر التأكيد وإعادة إبداعه من خلال الكلمة وذلك من خلال وضع الواقع فى الكلمات ... وعلى ذلك فالشاعر هو أفضل من يستخدم اللغة وهو من أفضل من يفيد من طاقاتها ... وتقديم واقع مختلف وشعرية الواقع فى شكله الأولى] [ساليناس ١٩٤٠م ص ٤–٥] .

الأمر إذن بالنسبة لساليناس هو أن الارتفاع بالواقع يؤدى إلى إبداعٍ فيه خلود: "فالشعر قد بدأ فى التواجد ، وهنا يتلقى الشاعر تلك القوة التى تنبض فيه (الشعر) لتخليد ما يتغنى به" [إطراء اللغة والدفاع عنها - ساليناس ١٩٦١ - ص ٤١ Aprecio y defensa del lenguaje] ومع ذلك فهذا التسليط الحديث للأضواء على القوة التى يمتلكها الشاعر لتجسيد التجربة كان يرتبط، فى نظر بدرو ساليناس، برؤية للواقع كشىء غامض وغير مكتمل وكشىء يحتاج إلى إعادة النظر فيه وإبداعه وكتابته من جديد. ودفعت به هذه النظرة بعد ذلك لكتابات نقدية تعتبر إرهاصة لدراسات ما بعد البنيوية وما بعد التلقى. كما أنها رؤية تربط بين ساليناس وبين الطليعية وبين الشاعر أويدوبرو Huidobro [انظر Silver - ١٩٨٥م ص ١٢٨-١٢٩] كما تفسر كيف أن شعره يرتبط براقد آخر فى الأدب خلال القرن العشرين (انظر الفصل التالى). ومع هذا فإن تصوير القصيدة على أنها محاولة للإبقاء على المضمون وتخليده يضع أفكار ساليناس فى الطريق الرئيسى الذى تسير فيه الحداثة .

نلاحظ رؤية حديثة مشابهة للسابقة فى المقالات النقدية الأولى لداماسو ألونسو أبرز نقاد الجيل وشاعر مهم ؛فقد تناولت أطروحته للدكتوراه اللغة الشعرية عند جونجورا وناقشها عام ١٩٢٧ أى عام الاحتفال بالمئوية الثالثة للشاعر المذكور وفحواها البرهنة على أن الأسلوب الخاص الذى سار عليه الشاعر يجعل من التقنيات التقليدية أدوات لإبداع الجمال وديمومته [ألونسو ١٩٣٥]. ونفس المقصد هو ما نعثر عليه فى محاضرة له فى مؤتمر لتكريم جونجورا عقد فى أشبيلية فى نفس ذلك العام، حيث يؤكد ألونسو على وجود روافد شعبية وثقافية فى آن معا مدافعا عن عالمية الشعر الإسبانى [ألونسو ١٩٦٠م ص ١١-٢٨] غير أن رؤية ألونسو حول أهداف الشعر يمكن تلخيصها فى العبارة التالية التى ننقلها من كلمة موجزة ترجع لعام ١٩٣١: "يعيش الشاعر الإحساس الرائع بالقفز من المادة الفانية فى حياتنا إلى تلك الخالدة فى عالم الفن [ألونسو ١٩٣١م ص ٢٤٥] .

هناك مواقف مشابهة بالنسبة لمفهوم الشعر نستقيها من أشعار كل من ألبرتى وثرنودا وإميليو برادوس وغيرهم من أعضاء هذا الجيل، وقد تحدثت عن ذلك بيروتيه سيبلجوسكيت Biruté Ciplijauskaité [١٩٦٦م ص ٣٥٩-٣٦٤] كما أن العبارة التالية

التى كتبها ثرنودا تبدو جماع الموقف الجمالى للحداثة: "يحاول الشاعر اقتناص الجمال العابر فى العالم المحيط به ويربطه بالعالم غير المرئى الذى يشعر به ..." [ثرنودا ١٩٦٥م ص ٢٠٠] .

نجد إذن أن الشعراء الإسبان الذين ينتسبون إلى جيل السابع والعشرين ورثوا وطوّروا الرؤية المثالية التى وصلتهم من الرمزيين وأبرزوا من خلال ذلك الوضع الذى كانت عليه الحداثة الأوربية فى بداية مسارها أى أن العمل الفنى المكتوب يجعل القيم الإنسانية موضوعية كما يكسبها صفة الدوام. ويرتبط هذا الموقف مع "صوفية النقاء" ومع الرغبة فى تحديد ملامح القصيدة كواقع كامل ونقى ودائم يستقر فوق مجريات الحياة اليومية(١٧).

أثار موضوع "الشعر الصافى" **Poesía Pura** مناقشات مهمة فى فرنسا عام ١٩٢٥م وأدى ذلك إلى ظهور ردود فعل فى إسبانيا . فقد ألقى هنرى بريموند **H. Brémond** محاضرة يناصر فيها نقاء أو صفاء غامضاً ولا يوصف للشعر، وأحدثت المحاضرة رد فعل نقدى تولى أمره بول فاليرى وغيره من الشعراء ، إذ اتخذ فاليرى موقفاً فيه الكثير من التقنية ورأى "الصفاء" فى الشعر على أنه أمر يمكن بلوغه بعد إزالة الشوائب من القصيدة. وقد صور لنا فرناندو بيلا **F. Vela** ملامح هذا الجدل الدائر من خلال "مجلة الغرب" عام ١٩٢٦م [انظر **Blanch** ص ١٩٨-٢٠٤]، وفيما يتعلق بموقف الشعراء الإسبان فقد كان معظمهم يؤيد رؤية فاليرى. ففى رسالة بعث بها خورخى جيّن لفرناندو بيلا (أعيد طبعها مرة أخرى لتعكس الشعريّة عند جيّن ضمن "مختارات الشعر المعصر" التى أعدها خيراردو دييجو) يعبر فيها عن معارضته لعدم الوضوح عند هنرى بريموند كما سلط الأضواء على ضرورة بناء قصيدة جوهرية (تراسندالية) **Trascendente** . كما أفصح عن اهتمامه بشعر يمكن أن يكون صافياً ، ولكن ذلك لا يصل إلى حد الشطط وأن يسهم هذا الشعر فى إبداع معانى إنطلاقا من أى مادة وأية لغة(١٨).

ويؤكد الاهتمام الذى حظى به الموضوع وتلك المناقشات الموقف الرمزى المسيطر فى الشعر الإسبانى خلال تلك الحقبة كما يؤكد حرص الشعر على اقتناص المعانى الجوهرية فى صورة قالب لغوى. ويمكن ربط هذا التعريف لوظيفة الشعر بموقف

منـــاهـض للمـــاديّة وكذلك للرأســمـاليـة [انظـر Soufas ص ٢٩-٣٠، ٥٦، ٢٤٣].
ومع ذلك فـالأمر الأكثر أهمـيـة فـى نظرى أن نضـع الشـعر فـى إطار المثاليـة الخاصـة بلحظة بلغ فيـها الإبداع غاية كبرى فى مضمار التاريخ الثقافى ، حيث نجد أن الكتّاب والشـعراء يتجاوزون مشاغلهم الفردية وانكبوا فى مـهمة البحث عن غايات أكثر رحابة للفن الذى يبدعونه ، وحـاولوا أن يجعلوا التجارب التى أبدعوها فى أشعارهم حاضـرة وآنية ولازمـانية وعـالمية. وكانت مثالياتهم ممكنة بفضل الاسـتقرار النسبى للمجتمع الإسبـانى خلال عقد العشـرينات وبفضل سـهولة انتـقال الأفكار والمفاهيم الجمـالية والاتصـال بين كل من مدريد وباريس ولندن، كما يرجع الأمر إلى أن الشـعراء هم من أبناء الطبقة المتوسطة. غير أن الأمر الجوهرى هو المحصلة : وهو شعر عالى القيمة حتى بالنسبة لنا معشر الذين لا يمكن لنا القبول بالشعرية التى انطلقوا منها .

٤ - القصيدة كأيقونة

هناك موقف تتخذه الحداثة يقوم على الرؤية المثالية التى رسمتْ ملامحها ويمكن لهذا الموقف إلقاء الضوء على القصائد التى كتبها الجيل المذكور خلال تلك الحقبة الزمنية. وهو أن محاولة التجسيد الشعرى لمفهوم جوهرى للجمال الذى شهدناه من خلال قصيدة "فراشة النور" لخوان رامون خيمنث تعتبر أيضا القاعدة التى عليها كتاب "أنشودة" لخورخى جيّن وخاصة فى الطبعات الأولى التى صدرت عامى ١٩٢٨ و ١٩٣٦م على التوالى(١٩) ويتجسد ذلك الموقف أيضا فى قصيدة "الكمال Perfección" :

أصبحت القبة الزرقاء مقبية	Queda curvo el firmamento,
زرقة مدمجة، فوق النهار.	Compacto azul, sobre el día.
إنه الاكتمال	Es el redondeamiento
السطوع: منتصف النهار	Del esplendor: mediodía.
كل شىء هو القبة. تستقر	Todo es cúpula. Reposa
(الوردة) فى المركز دون قصد	Central sin querer. la rosa
تسمك شمسًا فى أعلى مستقر.	A un sol en cenit sujeta
وها هو الحاضر ماثلاً	Y tanto se da el persente
حيث تشعر القدم السيَّارة	Que el pie caminante siente
بتكامل الكواكب.	La integridad del planeta.
[جيين ١٩٨٧م ص ١، ٢٥٠]	(Guillén, 1987, 1, 250)

من السهل قراءة النص الشعرى المذكور من منظور محاولة إبداع أيقونة تمثل الكمال، فهو لا يقدم تفاصيلا لمشهد واقعى أو تفسير منطقى لاعتبار ذلك المشهد يتسم بالكمال. أى أن النص يتضمن بناء لغويًا دقيقًا يحاول تجسيد الإحساس بالنظام اللانهائى. فالأبيات من الأول إلى الرابع تتضمن مجموعة من الأسماء والصفات (مقبى، ومدمج واكتمال وقبة) التى تستدعى نظامًا هندسيا نموذجًا للكمال. كما أن المشهد المنظور يعبر أيضًا عن الانسجام ، هناك شبه أسطوانة وهى السماء من فوقنا والشمس

فى كبد السماء والأرض أسفلها والوردة فى المركز. لكننا لا نجد أى حدث. كما أن الأفعال المستخدمة كلها فى المضارع وتشير إلى الثبات وليس للحركة ، وينحصر الوجود الإنسانى من خلال الكناية "القدم" التى تدرك النظام اللانهائى بشكل ملموس (وربّما مُحَسًا) غير أن هذه الطريقة هى أيضا مجملة(٢٠).

تتأكد هذه الرؤية للواقع التى نراها فى قصيدة "الكمال" أيضا من خلال الطبعتين الأوليين لديوان "أنشودة" وهنا نجد أن جيّن يوزع قصائده فى مجموعات متناسقة إذ تنقسم الطبعة الأولى للكتاب إلى خمسة أجزاء متوازنة، أما الطبعة الثانية فهى موزعة بين سبعة أجزاء (ويلاحظ أن الطبعات اللاحقة عادت إلى الأقسام الخمسة الأولية) وهنا نجد أن القصائد الجديدة يتم إدراجها فى الأقسام المختلفة ولا تضاف إلى نهاية الكتاب، وعادة ما تنوه القصائد التى تتصدر الأقسام المختلفة بالفجر ، أما تلك التى تتحدث عن الغروب والليل فهى تلك التى نجدها فى النهاية . كما تعكس القوالب التى تتسم بالانسجام بين عناصر الواقع .

أشرت قبل ذلك إلى أن العناصر الملموسة تستخدم فى مختلف أجزاء الكتاب وذلك للتأكيد على القوالب التى تتسم بالعالمية ، فهناك صيغ للمجاز كثيراً ما تقود إلى رؤى رمزية أكثر رحابة. ففى قصيدته "طبيعة حية" **Naturaleza Viva** نرى الخطوات التى تمر بها الشجرة حتى تصبح مائدة كاملة وكل ذلك يشير الى الاستمرارية وانتظام الواقع، وتكثر الأنماط البنيوية فى أغلب النصوص حيث تسود البنى الدائرية [دبيكى ١٩٧٣م ص ١٩–٥٠، ١٦٦ وما يليها] إذ تقوم متعة التَيَقّن التى نعيشها ونحن نقرأ الكتاب على أننا معشر القراء نكتشف البِنى الأكثر شمولية فى الحياة بغض النظر عن أحداث الحياة اليومية الجارية وهنا نجد أن التعبير الغنائى والقالب المصبوب فيه ما هما إلا وسائل للارتقاء بمستوى الحياة الإنسانية إلى مستوى علوى وأكثر شمولية. وقد علق كريستوفر صوفاس على ديوان "أنشودة" بأنه لا يقدم لنا إعلانا عن الجمال الفطرى للواقع بل إعادة تشكيل واع له وعن منظور يحدد موقف القارئ [ص ٥٣–٦٢] ويرى المؤلف المذكور أن ذلك بادرة على رفض الوسط الرأسمالى، وهو ما يمكن لى أن أطلق عليه نموذج الجمالية المثالية الذى ينبثق من رؤية الحداثة التى تقوم على أسس رمزية.

وربما نهض قارئ اليوم – أى قارئ ما بعد الحداثة – ليعترض على ما أستخلصه من تحليلى لقصيدة "الكمال Perfección" ومناقشتى لديوان "أنشودة". والسبب هو أن إمكانية "تجسيد" أى مدلول أو تجربة فى قالب لغوى أصبحت اليوم محل شك وجدل والسبب فى ذلك هو أن لدينا مفاهيم جديدة تقول بعدم ثبات الرموز Signos على مفهوم واحد وأن التراسل الكامل بين الحدْس والتعبير اللغوى أمر مستحيل [انظر De Man ١٩٧١م] ورغم ذلك فتفسيرى وتحليلى لإنتاج خورخى جيّن يطمحان إلى رؤيته كقيمة تاريخية أكثر منه كعمل له صلاحية مطلقة؛ إننى لا أنوى تقديم قراءة "صحيحة" لإنتاج جيّن وتتسم بهذه الصفة بشكل دائم بل ما أقصده شرح البحث الشعرى والرؤية التى تخدم كأساس لقراءة أعماله فى إطار السياق الذى كتبت فيه .

تعكس الدواوين الأولى لفريدريكو جارثيا لوركا جذوره الرمزية و"المودرنيزمية"، فرغم أن ديوانه "كتاب قصائد" Libro de Poemas به قصائد فيها الكثير من الشجن وبعض ملامح طبيعة متجسدة تذكرنا بكل من جوستافو أدولفو بيكر وخوان رامون خيمنث إلا أنه يتضمن فى الوقت ذاته بعض الصور الشعرية التى تتسم بالكثافة والأصالة كما نرى فيه موضوعا سوف يحتل مكانا مهما فى أعماله ألا وهو جهده فى إيقاف عنصر الزمن وجعل التجربة الإنسانية أكثر رحابة والدفاع عن تلك الخبرات أمام الموت والانحدار. وتزداد عناصر ذلك الموضوع وتسيطر فى ديوانيه "Canciones y Primeras canciones" أغانى" و "الأغانى الأولى" حيث ألفهما خلال الفترة من ١٩٢١م وحتى ١٩٢٤م، و "القصائد الغجرية" Cancionero Gitano خلال الفترة بين ١٩٢٤م، ١٩٣٣م(٢١)، ويلاحظ أن لوركا يعتمد الشعر ذا القالب التقليدى الإسبانى فى الديوانين الأولين بغية إبداع نصوص تتسم بالإيجاز والتكثيف فكثيرا ما يستخدم البنى اللغوية الموازية والصور ذات الملامح الواضحة لإبراز البنَى الجوهرية للحياة. فعلى سبيل المثال نجد أن الألوان الرئيسية فى قصيدته Remansillo "بطىء" تستدعى الحالات الشعورية الإنسانية ، وكذلك موضوعات النقاء والحب والموت؛ كما نوّه صوفاس Soufas أنها تعبر عن عدم قدرة الشاعر على اقتناص أى شىء اللهم إلا "ذاكرة صورته الموحشة" [ص١٧٢] :

نظرت إلى صورتى فى عينيك	Me miré en tus ojos
مفكرًا فى روحك.	pensando en tu alma.
أيتها "الدفلى" البيضاء	Adelfa blanca.
نظرت إلى صورتى فى عينيك	Me miré en tus ojos
مفكرًا فى فَمك	pensando en tu boca.
أيتها الدفلى الحمراء	Adelfa roja
نظرت إلى صورتى فى عينيك	Me miré en tus ojos
لكن كانت المنية قد وافتك !	Pero estabas muerta!
أيتها الدفلى السوداء.	Adelfa negra.
[لوركا ١٩٥٧ م ط – ص ٢٧٣-٢٧٤]	(García Lorca. 1957b, 273-74)

أما ديوانه "قصيدة الغناء الفلامنكو Jondo فنجده يجسد العناصر المختلفة لهذا النوع من الغناء وكذلك أنماطه ، كما يعرض جوانب مجردة من الواقع، وهو عندما يفعل ذلك يسلط الضوء على موضوعات أكثر شمولية وخاصة ما يتعلق بقوة الأغنية وقوة الفن فى تعظيم التجارب الإنسانية والإبقاء عليها. وهنا نجد أن قصيدة "الحبال الستة Las seis cuerdas تقدم لنا نموذجًا جيدًا.

القيثارة	la guitarra,
تُبكى الأحلام.	hace llorar a los sueños.
ونحيب الأرواح التائهة،	El sollozo de las almas
يهرب من فمها	Perdidas.
المستدير.	Se escapa por su boca
هى مثل العنكبوت	Redonda.
تنسج نجمة كبيرة	Y como la tarántula
لاصطياد التنهدات	Teje una estrella
التى تسبح فى جُبِّها	Para cazar suspiros,

الخشبى الأسود.

Que flotan en su negro
Aljibe de madera.

[المصدر نفسه ص ٢٤١-٢٤٢]

(Ibid., 241 42)

تجسد أغنية القيثارة التعبير عن مشاعر ربما ظلت حبيسة لو لم يتم التعبير عنها بهذا الشكل، وعندما تأخذ هذه الملامح نجد الأغنية تقوم بدور تحرير وفك قيود هذه المشاعر وتحويلها إلى فن، كما أن تجريد المشهد بإخفاء العازف والاكتفاء بيده وتصويرها على أنها العنكبوت فإن لوركا يزيل أى منظور فيه طرافة ويبرز الموضوع الأكثر رحابة. ومع هذا فالموضوع يتم اقتناصه بشكل حيوى من خلال الصور الشعرية. ويلاحظ أن الطبيعة غير الواضحة للمشاعر التى لم يتم التعبير عنها تبرز من خلال صورة القيثارة كأنها بئر عميقة ، بينما نجده معجزة تحول المشاعر إلى فن وقد سلِّطت عليها الأضواء من خلال نسج العنكبوت لنجمه. وتحدث الصورة الشعرية والشكل نوعا من المعادل وتجربة تتسم بالتكثيف فى نص يذكرنا بشعراء التصويرية الإنجليز رغم أن النص إسبانى صرف .

وتعكس أصداء الشعر الشعبى والتقليدى الإسبانى الموروث عن العصور الوسطى وعصر النهضة والتى نجدها فى شعر كل من لوركا وألبرتى وألونسو وألتو لاجيرى الغاية الجوهرية وهى اقتناص المعانى فى شكلها الصافى والدقيق. وهنا نجد أن الشعر الشعبى عند جيل السابع والعشرين، والذى يختلف كثيرا عن شعر جونجورا، يشكل بدوره نموذجا كلاسيكيا إسبانيا آخر يقوم بدور التمثيل اللغوى للخبرة أو التجربة الإنسانية[٢٢].

إذا ما وضعنا فى الاعتبار الرغبة الأساسية للوركا فى تمثيل المعانى العميقة وإخراجها فى شكل شعرى لأمكننا رؤية الأبطال الغجر فى ديوانه "قصائد الرومانث الغجرية Romancero Gitano لا على أنهم شخصيات قصة معينة بل على أنهم أنماط وعلى أنهم تَجسّدات لحافز يُعنى بالجمال الذى يفرض نفسه رغم أنف قيود الحياة اليومية. وعندما يجمع لوركا بين التشبيه والمجاز فهو يبدع رؤى لها تأثير فاعل للغاية تعكس مقصده فى جعل الشعر يبسط نفوذه ويحفظ العناصر الأكثر قيمة فى الحياة

الإنسانية . ففى قصيدته " مشاجرة " Reyerta نجد مجموعة من الاستعارات القوية التى تحول مشهد الموت إلى صورة للجمال : فهناك رجل ينزف ويتحول هذا إلى صورة جمالية " جسده ملىء بالزنبقات / ورمانة فى الصدر" [المصدر نفسه ص ٢٥٧].
وفى قصيدته " موت أنطونيتو الكامبوريو Muerte de Antoñito el camborio [ص٢٧٥ – ٢٧٦] نجد أن شجاعة البطل فى مواجهته الموت تسفر عن مجموعة من الصور الجميلة تجعله هو والقصيدة معادلا للقيم الجمالية التى يمكن الإبقاء عليها من خلال الفن الشعرى .

هناك ديوان للويس ثرنودا (١٩٢٧م) بعنوان " صورة جانبية للهواء Perfil del aire وقد أعيد نشره تحت عنوان " القصائد الأولى Primeras Poesias" ضمن كتابه الشعرى " الواقع والرغبة " la realidad y el deseo. وتكثر فى الديوان المذكور المشاهد والصور الطبيعية ، وهى محاطة بالغموض وسرعة الزوال إلا أنها مترعة بكثير من الحدس الجوهرى :

ليس الهواء الدقيق الموعد	No es el aire puntual
هو الذى يبسط تلك الابتسامة	EL que tiende esa sonrisa
حيث يتجعد الضوء	En donde la luz se irisa
فى تموجات، بل هو الزجاج،	Tornasol, sino el cristal;
ويبلغ نقاؤه وحيدَته	Que de tan puro, imparcial
أن مادته الشفافة	Su materia transparente
تخدع العيون، وهو غائب	Hurta a los ojos, ausente
له حد مستحيل	Con imposible confín,
ذلك أن وجوده	Porque su persencia en fin,
تشعر به الشفة فقط	Tan Sólo el labio la siente.
[ثرنودا – ١٩٦٤م ص ٢٠]	(Cernuda, I964, 20)

الضوء الطبيعى سريع التفلّت وغير مفهوم كما أنه لا يصل إلى المتحدث بشكل مباشر ومع هذا فهو من الحيوية بمكان بحيث يمكن للمتحدث الإحساس به من خلال

الانعكاس الحسّى واللاعقلانى ؛ يستخدم ثرنودا خليطاً من الوصف والتشبيه المجرد والتجسيد وذلك لتكثيف الإحساس بالقيم وأسرار الطبيعة وعندما يفعل ذلك يرتفع بالتجربة الإنسانية ويضعها فى مصافّ الأسطورة ويجعلها تصبح عالمية وفنية .

نستطيع أن نخرج بتجارب مشابهة من خلال أشعار إميليو برادوس التى كتبها خلال عقد العشرينات، فهو يقوم بتشكيل تراسل بين المراحل الطبيعية والحياة الإنسانية ففى ديوانه "الجسد المُطَارَد" El Cuerpo perseguido (ألفه خلال الفترة ١٩٢٧م و ١٩٢٨م) نجده يستخدم تراكيب نحوية وصوراً شعرية وتجسيدات يعكس لنا من خلالها كيف أن الحياة تدخل فى الإطار الأكثر شمولية للمراحل الطبيعية المتعاقبة ، وهنا نشير إلى القصيدة الثالثة فى القسم الأول حيث يمزج فيها عناصر وملامح المتحدث بالطبيعة : " أود أن أكون حيث سرتُ / مثل الغصن ومثل الجسد؛/ ومثلما هو الأمر فى الحلم ، ومثل الحياة / أكون نفس الشىء دون الجبهة ودون الظل / مثل اليد ومثل الماء " [دبيكى ١٩٨١م ص ٢٥٥ - ٢٥٦]. وتعكس لنا سلسلة التشبيهات المتوازية عملية صهر العناصر الإنسانية والطبيعية فى كل لا نهائى . ومن جديد نجد أن الكلمة والبنية تتعانقان لتقديم تجسيد لغوى لموقف ووجهة نظر ذاتية .

وبالنسبة لشعر مانويل ألتولا جيّرى فيلاحظ أن أغلب إنتاجه يفيد من القوالب المعتادة سواء فى الوزن أو الصورة بغية توليد مشاعر ، وهو مثل إميليو برادوس فى التعمق فى باب العلاقات بين الأنظمة الإنسانية والطبيعية، وعادة ما نرى قصائده الأولى وقد سارت على القوالب العروضية والإيقاعية الموروثة عن الشعر الإسبانى التراثى لكنها تتسم بالبساطة. ويتولى الشاعر (ألتو لاجيّرى) جمع قصائده وإعادة صياغتها فى طبعات متعاقبة ويضم عدة صيغ لديوان "الجُـزُر المَدعُوَّة Las islas invitadas" . ومن الأمور البدهية فى شعره اهتمامه بالقوالب وبتجسيد المعانى الجمالية وهذا أمر ملحوظ أيضا عليه كناشر. وقد بدأها - أى بصفته ناشراً - بأن أسس فى مالقة مجلة وسلسلة إصدارات ليتورال Litoral حيث نشر خلال هذا المنبر الجميل العديد من الأعمال المهمة لجيل السابع والعشرين. وقام بعد ذلك بتأسيس وإدارة سلاسل إصدارات ومجلات (فى كل من إسبانيا وباريس والمكسيك) وأشرف على إصدارات

تتسم بالرشاقة غير العادية والجمالية التى تروق للناظر ومنها يبرز جهده هو ورفاقه فى اقتناص التجارب الشعرية فى القالب والزمن(٢٣).

يعتبر رفائيل ألبرتى أكثر شعراء جيل السابع والعشرين تنوعا فى الشكل والأسلوب ؛ إذ يذكرنا كل من ديوانه "بحّار" على اليابسة Marinero en tierra (١٩٢٥م) و "العاشقة La amante (١٩٢٦) بالشعر الشعبى الإسبانى، فمن خلال التنوع الثرى فى تقنيات الاستعارة والتصوير نجد النصوص الموجزة لهذين الديوانين تصف بدقة شديدة مشاعر الشوق والحنين والأزمة والحب من جانب واحد. وفى ديوانه "فجر نبات المنثور el alba alhelí (١٩٢٥-١٩٢٦) (١٩٢٧) نجد القصائد أطول بالمقارنة بسابقاتها كما أن التصاوير تهئ الموقف لحوارات ومشاهد درامية رغم أننا نرى نفس الموضوعات. وفى ديوانه "جير وغناء Cal y Canto (١٩٢٩م) يطالعنا بتغير مهم ومفاجئ حيث بدأ ألبرتى يسير، وعن عمد، على إيقاع أسلوب لويس دى جونجورا وصوره الشعرية كنوع من التكريم (والتجريب) الواضح الغاية. وبعد ذلك يأتى ديوانه "حول الملائكة Sobre los ángeles (١٩٢٩م) حيث نلاحظ الصور السيريالية وهى ترسم مشهداً حضرياً رمزياً تنقل لنا شعوراً بقوى تتصارع ولوحة عامة يسودها الكدر وفقدان الأمل . غير أن ألبرتى اتخذ خلال عقد الثلاثينات منظوراً ثورياً وأخذ يكتب الشعر الاجتماعى .

توجد عدة طرق للعثور على جوامع مشتركة بين كل هذه الدواوين التى تختلف عن بعضها كثيرا من حيث الشكل ، فإذا ما نظرنا إليها من حيث الموضوعات فسوف نجد أزمة قائمة بين المثالية وفقدان الأمل، وإذا ما كان المنظور أسلوبيا نلاحظ التكرار فى استخدام بعض التقنيات ذات الطبيعة الموضوعية (انظر Salinas de Marichal – ١٩٦٨م – esp ص ١٤٤ ، ١٧٨ ، ٢٥٨ – ٢٦٠) وفى دراسة سابقة لى لجأتُ إلى استخدام مصطلح "المعادل الموضوعى" Correlato objetivo وذلك لتبيان توجّه دائم لإضفاء الموضوعية على الحالات الوجدانية (دبيكى ١٩٨١م ص ٢٦٥-٣٠٤) وعندما تحدث صوفاس Soufas عن الوظيفة المبكرة لألبرتى كرسام وبحثه الدءوب عن "وسائل جديدة لتمثيل الأشياء" يرسم لنا لوحة مقنعة لعملية بحث لم تصل أبدا إلى النتائج المرجوة سواء فيما يتعلق باللغة أو المجتمع وهى بالتالى سلسلة من المحاولات

الفاشلة التى انتهت إلى اتخاذ مواقف سياسية [ص٢٠١ - ٢٣٨]. واتضحت جدوى كافة هذه الافتراضات ، ففى حالة ألبرتى نجد المناظير المتنوعة التى تتأتى عنها إجابات متنوعة يمكن أن تكون هناك مصالحة فيما بينها إذا ما وضعنا تاريخ الأدب نصب أعيننا .

إذا ما تأملنا الإنتاج الشعرى لرفائيل ألبرتى خلال عقد العشرينات وفى إطار موروث الحداثة الذى رسمتُ ملامحه سنرى أن الأساليب المختلفة التى عليها دواوينه بمثابة خطوات متعاقبة فى عملية بحث شعرى لجعل التجربة أمرًا حاضرًا وصيغة لغوية أبدية. ودون أن ندقق كثيرًا فى المقاصد الواعية أو اللاشعورية للمؤلف يمكننا أن نرى القصائد غير المتجانسة لألبرتى كمحاولات متنوعة للرسم بالكلمة وبالتالى الإمساك بناصية التجربة. وقد قمت فى دراسة سابقة بتحليل النص التالى كنموذج لما أطلقت عليه "المعادل الموضوعى":

"ليمبياس" Limpias[٢٤]	Limpias
البقرة. خضرة المروج،	La vaca. El verde del prado.
حتى الآن.	Todavía.
سريعًا، خضرة البحر	Pronto, el verde de la mar,
والحشف الأزرق للسمك	la escama azul de pescado,
ورياح الخليج	el viento de la bahía
والمجداف للتجديف	y el remo para remar
[ألبرتى ص ١٠٧]	(Alberti, 107)

نجد أن كل مجموعة من الأبيات تجسد إيقاعًا وطقسًا مختلفين ؛ إذ تنحو القصيدة إلى إبداع تناقض بين التأثير البطىء ، وربما طويل فى بطئه، الذى نجده على الأرض وبين التأثير السريع والإيقاعى للبحر ، فالوقفة بين "تفعيلات" (مقاطع) البيت وكذلك الإيقاع والصوت هما من ملامح المقطع الأول ، أما الإيقاع السريع فهو السمة المميزة فى المقطع الثانى (المجموعة الثانية). وتتضح ملامح هذا التناقض عندما نلاحظ المزج بين البقرة والسمك وبين "حتى الآن tadavía" وبين "سريعًا pronto" ويمكن من خلال

التحليل الأسلوبي التقليدي مواصلة النظر إلى القصيدة (انظر دبيكي ص ١٩٨، ٢٧٢-٢٧٣). وعلى أية حال فهذا يبرهن على أن مشهداً عادياً أصبح بمثابة قاعدة لبناء لغوي مُحكم، والغاية منه جعل الشعور العادي بالتناقض بين البطء والسرعة وبين الإيقاع الوئيد أو السبات والإيقاع أمراً آنياً وحاضراً.

وإذا ما انتقلنا إلى القصائد التي يسير فيها على نهج جونجورا في ديوان "جير وغناء Cal y Canto فنلاحظ تغيراً دراميًا في الأسلوب. ومع هذا تستكن وراء ذلك التغيير طريقة شديدة الشبه في النظر إلى المشهد وتشكيله في صورة شعرية وكلمة وتحويل موقف ذاتي إلى موقف حاضر ومحدد. ويطرح ديوانه" حول الملائكة" قضايا أخرى ، فما به من عروق وانتماءات سريالية والكثير من التقنيات والمؤثرات تؤدي إلى وجود نمط مختلف في إبداع الخبرات الشعرية كما تشير إلى تغير يقع في ميدان الحداثة الإسبانية (وهذا ما سنتحدث عنه في *الفصل التالي*). ومع هذا فإننا نرى في هذا الديوان صورا شعرية ورموزاً تصور لنا نغمات ومواقف أساسية حيث يقوم بعض الملائكة بالتعبير عن انفعالات مختلفة ابتداء من الغضب وانتهاء بالطيبة والبلاهة. وربما استطاع ألبرتي أن يجسد – وبشكل أفضل من رفاق جيله – عملية البحث وكذلك بدايات الحداثة في إسبانيا: وذلك بتحويل الدوافع والانفعالات الإنسانية إلى صيغ لغوية وانعكاس كل ذلك على النص، وتمكنه من تغيير معاني محددة إلى قيم أبدية. غير أن هذه الغاية المثالية التي قد تبدو لنا مستحيلة لازالت تثير إعجابنا .

الهوامش

(١) نرى الفكرة القائلة بأن القصيدة تهب التجربة صفة الدوام عندما تقتنصها وتوقف مسار الزمن سائدة فى شعرية العشرينات. ومن المهم - من منظورنا المعاصر - أن فرانز روه Franz Roh قد استخدم مصطلح "الواقعية السحرية" لتحديد معالم هـذا المفهوم عندما قام بوصف مرحلة ما بعد "التعبيرية" عام ١٩٢٧م "وبالنسبة لها - أى ما بعد التعبيرية - فأعمق شىء (والسبب الذى من أجله يبنى هذا العالم من الأجساد الدائمة كرمز) هو، قدرتها، عمله الدائب على مناقضة هذه السيولة الأبدية" [ص ٢٨٥].

(٢) بودلير "Le peintre de vie moderne" من خلال De Man ١٩٧١م ص ١٥٦ . ويتناول مقال De Man الرغبة فى الحداثة" فى الأدب كجزء من دافع لاقتناص السمة الوحيدة للحظة (ويمكننا القول بأنها الزمن الحاضر) رغم أن ذلك الجهد قد يكون مآله الفشل [ص ١٥٣ - ١٥٧].

(٣) عندما أشار ويليام ويمسات W. Wimsat أن الأيقونة كانت "رمزاً لغوياً يشبه أو يشارك الأشياء التى أطلق عليها (The verbal Icon,X) فاللفظة توضح مفهوم الحداثة والمفهوم المتوفر لدى "النقد الجديد" الإنجليزى الأمريكى للقصيدة كمعادل ثابت لتوليد معانى وخبرات محددة. ويتم ربط ذلك بالنظر الى العمل كعالم "كونى محدد" (أحد عناوين فصول كتاب ويليام ويمسات) وكتجسيد للتجارب المعقدة فى شكل محدد.

(٤) يمكن العثور على أفضل تلخيص للتعريفات الخاصة "بالمودرنيزم" فى الفصل الثانى The Concept of Modernism in Hispanic Criticim لنيد دافيسون Ned Davison حيث يبرز هذا الفصل كيف أن النقاد من أصحاب الرأى المؤثر (ابتداء من ألبرتو ثوم فيلد A. Zum Felde حتى ماكس أنديكيث أوريينا M. E. Ureña وفيدريكو دى أونيس F. de Onis) رغم اختلافهم فى بعض الجوانب إلا أنهم أسهموا فى وضع أسس تعريف أكثر قربا عن المفهوم. ورأى أن ذلك التعريف حدد الفاصل بين تاريخ الأدب المكتوب بالإسبانية عن الآداب الغربية.

(٥) تولى عزرا بوند تعريف الصورة "التصويرية" على النحو التالى : "الصورة هى ماتقدمها مجموعة من العناصر الثقافية والانفعالية الشديدة التشابك فى لحظة من الزمن A Retrospect (1918) Citado en Brdbury, 48 ومن البدهى أن هذا الرأى موازى للمفهوم الرمزى للقصيدة كتجسيد للحاضر الخالد.

(٦) من المهم أن نتذكر أن إسبانيا كان بها صفوة مثقفة قليلة العدد وهى فئة مكونة من أفراد يمتهنون مهنة الكتابة ومن مهنيين من الطبقة المتوسطة كانوا من المعنيين بالفنون والآداب (انظر Blanch ص ٣٢). المحصلة هى أن الأعمال المهمة والوقائع الثقافية والتيارات كانت لها آثار مهمة.

(٧) من المعتاد نسبة أورتيجا إي جاسيت لجيل "بداية القرن" ١٩٠٠م novecentismo أو جيل ١٩١٤م أي التالي مباشرة لجيل "الثامن والتسعين"، وهذا الجيل الذي ينسب إليه أكثر ميلا للأوربية من سابقه كما أنه مهد الطريق لجيل السابع والعشرين الجيل الذي اتسم بالكثير من التجديدات الأسلوبية (انظر دياث بلاخا ١٩٧٥م الفصل الثاني). ومن المهم الإشارة إلى أن وجود تفاصيل محددة ومفصلة في هذا المضمار إنما هي أمر مثير للجدل كما سأشير إلى ذلك لاحقا، غير أن المهم هو أن أورتيجا (المولود عام ١٨٨٣) وبعضاً من معاصريه كانوا من أنصار انفتاح إسبانيا على أوربا وهو انفتاح استمر على يد الكتاب الشبان بعد ذلك .

(٨) يبدو أن هذه الرؤية تتناقض مع الموقف السلبي الذي اتخذه ماتشادو إزاء الشعر الرمزي حيث اعتبره مشغولا بقضية الجمال بشكل يزيد عن الحد بينما أهمل القارئ وانسجام الأفكار (انظر خوسيه ماريا كاستيِّت ص ٥٢-٥٤) ومن جانبي أقول بأن ذلك يدل ببساطة على أن ماتشادو لم يدرك المقاصد الرئيسية للحداثة، حيث اعتبر رشاقة التعبير كحجر أساس أكثر من كونه هامشياً لشعرية الحداثة. وهنا نجد أن كاستيِّت يورد ملاحظة مهمة وصائبة عندما تحدث عن استخدام ماتشادو للغة الحياة اليومية استغلالا جيداً . ومن جانبي أرى أن ذلك الاستخدام يدخل في إطار مفهوم حديث يعمل على تجسيد القيم الدائمة في صور لغوية .

(٩) انظر La casa de Anteo لفليب سيلفر ص٤٩ – ٧٣ ، وذلك لمناقشة تعقيدات موقف ماتشادو والحدود الضيقة التي سارت فيها الدراسات التي حاولت تقليصها .

(١٠) لتحديد الاختلاف بين هذا الموضوع الخاص بالسيرة وبين مقاصد "المؤلف الفعلي" يمكن القول بأن الصوت الذي نسمعه في هذه القصائد ، أو بمعنى صوت المؤلف المُضَمَّن ، قد اختار أنماطا محددة من اللغة والقالب من شأنها تحديد ملامح اعتقاده بأنه يتأتى عنها تراسل ونتائج صحيحه.

(١١) تشرح Biruté Cipli Jaus Kaité (١٩٦٦م ص ١٨٢– ١٨٤) بطريقة مقنعة أوجه الشبه بين كل من بيكر وخوان رامون ،وتنوه بأن هذا الأخير رأى في بيكر أول رمزي أسباني.

(١٢) تتولى الدراسة الممتازة لسليفر Silver لهذا الشعر تصحيح المنظور الخاص بها من حيث السيرة . أي على أنها صراع محتمل من أجل البقاء . وعندما وضع الدراسة في إطار المنظور الخاص بما بعد البنيوية اتضحت استحالة مهمة خوان رامون وكذلك مهمة الرمزية .

(١٣) تولى جون و . John Wilcox بحث إمكانية قراءة أعمال خوان رامون من المنظور الحداثي وكذلك من منظور ما بعد الحداثة . وهذا المنظور الأخير عادة ما يبرز عدم كفاية واستحالة تحقيق المقاصد الشعرية التي حددتُها وبالتالي تهاوى مثاليات الحداثة . ومع ذلك فإننا معشر المؤرخين في ميدان الأدب والفن يجب أن نذكر أن المنظور الحداثي هو الذي كان سائدا لدى القراء خلال عقد العشرينات مثلما نرى اليوم الرؤية الخاصة بما بعد الحداثة والتي نعيشها اليوم .

(١٤) يؤكد خوليان مارياس (ص ٩٧ – ٩٨ ، ١٦٩ – ١٧٨) ظهور جيل جديد كل خمسة عشر عاماً . أما أرومّ Arrom (ص ١٥ – ٢٠ ، ٢٢٣ وما يليها) فيحدد فترة زمنية تبلغ ثلاثين عاماً بين جيل وآخر (مع إحتمال وجود تقسيمات فرعية) . ويلاحظ أن أغلب النقاد يحددون ظهور الأجيال بالعام الذي يبلغ أعضاؤها فيه سن الثلاثين (وعلى ذلك فجيل السابع والعشرين يضم هؤلاء

الذين ولدوا خلال الفترة بين ١٨٩٣ و ١٩٠٧م) . وأيا كانت الأسس التي يتخذها هذا أو ذاك فمن الضروري إتباعها بشيئ من المنطقية والانتظام والمرونة والحسّ العام . فالنقاد الذين يعتسفون في إيجاد الأجيال المتعددة على مسافات زمنية غير منتظمة فما يفعلونه هو تفسير هذا المنهج أو النظرية بشكل سطحي وغير موثوق به .

ومن جانبي أرى أن تفسير رؤية أروِم هو الطريق الأكثر جدوى إذ لا يكثر من تعداد الأجيال بشكل مبالغ فيه ويمكن وضع تمييز واضح حول رؤية العالم . والموقف السائد لدى أعضاء من جيل الثامن والتسعين مثل ماتشادو وأونامونو وخيمنث وبين الأعضاء الأصغر سنا في جيل السابع والعشرين . إذ من الصعب وضع أو القول بوجود جيل في الوسط فهؤلاء الذين في المرحلة الزمنية الوسط مثل أورتيجا يمكن أن يشكلوا الموجة الثانية لجيل الثامن والتسعين . ويرى خوليان ماریاس أن هؤلاء هم جيل منفصل ويطلق عليهم جيل الرابع عشر ١٩١٤م أو جيل التسعمائة novecentismo إلا أن هذا التقسيم يثير بعض المشاكل . فإذا ما لجأنا إلى تواريخ الميلاد فإن ذلك الجيل الوسيط يضم اثنين من الشعراء الذين ينسبون عادة إلى جيل السابع والعشرين وهما جينْ وبدرو سالیناس إذ يعكس إنتاج كلاهما بعض السمات التي تربطهما أكثر بخوسيه أورتيجا أكثر من ارتباطهما بباقي أفراد جيل السابع والعشرين ،غير أنه من الصعب لدينا فصلهما عن لوركا أو ألبرتي . أما فكرة وجود جيل الرابع عشر أو جيل التسعينات بشكل منفصل تبدو لي أقل جدوى في ميدان تحديد الملامح الأساسية للحداثة .

ونظراً لأن الشعراء عادة ما ينتجون أبرز أعمالهم في مرحلة عمرية مبكرة فإنني سوف أُعنى أساسا بالأفكار وبإنتاج هؤلاء الذين بلغوا العشرين والثلاثين من العمر (وفي الوقت نفسه نجد خوليان ماریاس يصنع المؤلفين في الأجيال عندما يتراوح عمر الواحد منهم بين خمس وأربعين عاما وستين عاماً) ومن هنا فإن جيل السابع والعشرين ـ في نظري ـ هو الأكثر أهمية كما يقوم بوظيفة المرشد طوال عقدي العشرينات والثلاثينات وهذا ما يتأكد من خلال الكثير من أعمالهم الرئيسية (أنظر دبيكي ١٩٨١م – ص ٥٢ – ٦٨) . إذن فإن شعريتهم – طبقاً لما تم التعبير عنه خلال تلك الفترة – تزودنا بالمفاتيح الرئيسية حول الجمالية السائدة . كما أن تلك الشعرية سوف تكون بمثابة القائد للشعراء من أعمار مختلفة وبهذه الطريقة نجد أن الشعر الذي سطّره أعضاء هذا الجيل ، وكذلك الكتاب الأكبر سنا يرتبط بصفة عامة بمفهوم شعرية الحداثة .

سوف نرى هيكلا مشابها يتكرر مع الأجيال اللاحقة ، فكلما ظهرت امكانية شعرية جديدة عادة ما تدخل على يد جيل جديد (غير أن ذلك ليس أمراً دائماً وحصرياً) نجد أن تؤثر في إنتاج شعراء ينسبون إلى مراحل عمرية مختلفة (فالقصائد التي كتبها أفراد جيل السابع والعشرين – على سبيل المثال – خلال عقد الخمسينات تعكس تأثير الشعرية السائدة في نفس الفترة المذكورة . ولهذا فإنني أميل في مناقشتي للشعريات والمواقف المتعلقة بحقبة زمنية معينة إلى التركيز على أفكار الجيل الذي ظهر حديثا والربط حينئذ بينها (الأفكار) وبين الشعر الذي يكتب في تلك اللحظة والصادر عن أقلام شعراء ينتسبون إلى مراحل سنية مختلفة . وهنا نجد أن جارثيا مارتين Garcia Martin يقدم لنا مناقشة دقيقة ومحسوبة حول الأجيال في دائرة الشعراء المعاصرين .

(١٥) أرسل خوان رامون أيضا تلغرافا إلى جيّن يبلغه فيه بأنه يسحب إسهامه من المجلة ويعلن انتهاء صداقته .

(١٦) تعتبر معالجة جيّن للعلاقة بين العمل والمؤلف (كتبها عام ١٩١٧) عنصراً مهماً فى هذا الصدد . فهو يتخذ رؤية تتعلق بقيمة العمل وضرورة دراسة النصوص بمعزل عن مؤلفيها وهذه هى إرهاصة للنقد التحليلى الذى بدأ لاحقًا . انظر جيّن ١٩٩٠م .

(١٧) كتب ريناتو روجيولى Renato Poggioli يقول " إن الصوفية الحديثة للصفاء تطمح إلى القضاء على عناصر الخطاب والتراكيب النحوية وتحرير الفن من أية صلة له بالواقع النفسى والتجريبى وإخضاع العمل للقوانين اللصيقة بجوهرها التعبيرى" [صـ ٢٠١ من الأصل الانجليزى] .

(١٨) كتب جيّن ما يلى ضمن رسالته التى بعث بها إلى فرناندو بيلا F. Vela والتى أعيد طبعها على أنها تعبير عن شعريته ضمن كتابه المختارات الشعرية لذلك الجيل والذى أعده خيرارد وديبجو : "ولما كنت أطلق على ما هو صافى البساطة فإننى متخصص وبوضوح فى ميدان الشعر المركب والمعقد ومعنى بالقصيدة التى تتضمن الشعر وأشياء أخرى إنسانية . وعموما" فالشعر الصافى "ma non Troppo" كما نجد أنه يرفض الفكرة القائلة بأن الشعر فى حاجة إلى لغة خاصة : "الشعر لا يتطلب أى لغة شعرية خاصة ، فلا يمكن أن نباعد أية كلمة بشكل مسبق ... فلفظة " وردة " ليست أكثر شعرية من كلمة " سياسة " [جيّن ١٩٦١م ص ٢١٤] . وفيما يتعلق بالشعر الصافى والنقاش الدائر بشأنه ينقله لنا بلانش (ص ١٩٨ – ٢٠٤ ، ٢٨٤-٣٠٣) انظر أيضا الدراسة المهمة لكونشاثار دويا حول العلاقة بين جيّن وفاليرى (ثاردويا ١٩٧٤م ٢ ، ١٦٩ – ٢١٩) .

(١٩) أخذ ديوان "أنشودة Cantico" ينمو بشكل عضوى كلما اضاف الشاعر اليه معظم القصائد التى كتبها خلال عقود العشرينات والثلاثينات والاربعينات . فالطبعة الأولى (مدريد – مجلة الغرب – عام ١٩٢٨م) تضم خمساً وسبعين قصيدة أما الطبعة الثانية (مدريد – كروث اى رايا – Cruzy raya عام ١٩٣٦) فتضم خمساً وعشرين ومائه . ويزيد عدد القصائد فى الطبعة الثالثة (المكسيك Litoral ١٩٤٥م) ليصل إلى سبعين ومائتين ، ويبلغ فى الطبعات التالية أربع وثلاثين وثلاثمائة . ويلاحظ أن أغلب القصائد التى تتضمنها الطبعة الأولى كانت قد نشرت فى وقت مبكر فى كل من مجلة Pluma و " مجلة الغرب " فى بداية العشرينات ومنتصفها [انظر دبيكى ١٩٧٣م ص ١٩٧ – ٢١٦] .

(٢٠) نوّه كلود فيجيه Claud Vigée إلى أن جيين ذهب بأحدى سمات الشعر الرمزى إلى حدود بعيدة عندما أفصح عن " أنا " فردى وإقتنص أنماطًا أو هياكل إنسانية أساسية بشكل محدد.

(٢١) نشر أغلب الإنتاج الشعرى للوركا بعد وقت طويل من إنتاجه غير أن بعض قصائده كانت قد ألقيت قبل ذلك وتناقلتها الألسنة والمجلات . ولمناقشة ذلك الموضوع أنظر دييث دى رييبخا Diez de Revenga ص ١٦٢ – ١٦٦) .

(٢٢) فى مقال مؤرخ بعام ١٩٢٧ نجد أن داماسو ألونسو إستخدم المشهد الأسطورى لكل من Escila و Caribdis وذلك لابراز الرافد المشترك – الثقافى والشعبى – للشعر الإسبانى الأكثر أهمية (ألونسو ١٩٦٠م) وقد كانت وجهة نظره ومقالاته ذات تأثير مهم وأكثر تمثيلا لجيله.

(٢٣) لابد من ذكر اثنين آخرين فى إطار ذلك الجيل وهما/خوان خوسيه دومنتشينا J.J. Domenchina (المولود ١٨٩٨م) والذى ربما يذكره تاريخ الأدب على أنه ناقد ومؤرخ ومعد مختارات أكثر منه شاعراً . غير أن إنتاجه الشعرى العزيز يبدأ من " مودرنيزمية " تميل إلى الخشونة حتى قصائد معقدة من حيث إحتوائها على مفاهيم معينة خلال عقدى العشرينات والثلاثينات . ثم نذكر الاسم الآخر وهو خوسيه بيرجامين J. Bergamin (المولود عام ١٨٩٥م) الرجل الذى لعب دوراً مهماً كاتب نثر وكناقد وكاتب مقال وناشر . فهو الذى أسس مجلة مهمة خلال حقبة الثلاثينات وهى Cruz y Raya وأدارها . كما كتب بيرجامين الشعر ورغم ذلك فلم تنشر أشعاره إلا فى العقود الأخيرة كما لا تشكل جزءاً من إنتاج هذا العصر .

(٢٤) هذه اللفظة اسم مكان ، وهذه عاده نراها متبعة فى عناوين الكثير من قصائد هذا الديوان .

الفصل الثانى

تيارات أخرى فى الحداثة الإسبانية

١٩١٥ - ١٩٣٩م

١ - عناصر عدم الإبهار (١٩١٥ - ١٩٢٨م)

سيطرت الشعرية المثالية للحداثة خلال عقد العشرينات فى إسبانيا وأحدثت تأثيرها على الدواوين الغنائية المهمة خلال نفس الفترة ، غير أنه كان هناك تيار آخر يناقضها بعض الشيء ويمثله عدد من الشعراء الطليعيين . ولا يرتبط هذا التيار الثانى بأبرز النماذج الشعرية خلال تلك الفترة بشكل مباشر ، ومع هذا يساعدنا على رؤية تيار آخر فى إطار الحداثة ربما أحدث تأثيره على الأعمال الشعرية والحركات الأدبية خلال العقود التالية ، وفى مرحلة انتقالية من الحداثة إلى ما بعد الحداثة .

عندما قام مارجور برلوف **Marjorie Perloff** بدراسة تطور الحداثة فى أوربا وصف التوتر الدائم بين الشعرية الرمزية وبين تيار آخر مناقض له **antisimbolista** "ضد الرمزية" ، فالرمزية ترتبط ببدايات الحداثة التى تحدثت عنها فى الفصل السابق ، حيث كانت القصيدة ينظر إليها على أنها تجسيد لحاضر أبدى أما التيار الثانى فهو يرجع - فى نظر برلوف - إلى رمبو **Rimbaud** ويضم كل من جيرترود ستين **Gertrude Stein** وعزرابوند وويليام كارلوس ويليام **William Carlos Williams** ويعتبر هذا التيار أن وظيفة الشعر (ومعها الفن بصفة عامة) هى مجموعة من المراحل أو أنه لعبة أو أنه تعبير عن تجارب تستعصى على الاحتباس والتنظيم والتعريف المنطقى .

إلا أن النهج البحثى الذى سار عليه برلوف يثير بعض المشاكل ، فالكثير من السمات التى يلصقها بالتيار المضاد للرمزية الحداثية سوف يتناولها النقاد لاحقًا (وخاصة إيهاب حسن وجان فرانسوا ليونارد Jean François Lyo tard كنماذج لما بعد الحداثة ، غير أنى أرى أنه من الخطأ التحدث عن وجود هذا التيار عام ١٩١٥م أو ١٩٢٢م كنموذج للحداثة ذلك أنه يتضارب مع التسلسل التاريخى الذى يتطلب استخدام مثل هذا المصطلح . إلا أن الأمر الأكثر أهمية كما سنرى لاحقًا ، هو ألابهام الذى سنلاحظه فى الشعريات والشعر خلال الستينات ١٩٦٠ والسبعينات ١٩٧٠ والأثر المترتب عليه وهو الشمولية بالإضافة إلى كونه ربطة أكثر وضوحًا بعدة ظواهر ثقافية، كما سيكون شديد الارتباط بمفهوم الحداثة . يبدو تيار عدم التحديد خلال العشرينات وكأنه صوت الأقلية التى تقوم بدور المعارضة وإدخال التعديلات على الموجة الرمزية السائدة آنذاك(١) ومن يعبرون عنه لازالوا يؤكدون على استقلالية الفن وقيمته وبالتالى فهم مرتبطون بالخط أو القناة الرئيسية للحداثة ، وعلى أية حال فقد تطور هذا الرافد الثانوى ثم عاد للظهور فى أشكال مختلفة طوال العشرينات والثلاثينات ، كما أحدث تعديلات مهمة فى الموروث الشعرى الرمزى الذى كان سائدا آنذاك(٢) .

وفى إسبانيا نجد موقفًا حداثيًا ، رغم أنه مضاد للرمزية ، وقد بدت إرهاصاته عام ١٩٠٨م من خلال مجلة Prometeo ومن خلال ما أنتجه مديرها رامون جومث دى لاسيرنا Ramón Gómez de la Serna . وكانت المجلة تقع تحت تأثير " المستقبلية " الإيطالية futurismo (إذ قام جومث دى لاسيرنا بترجمة بيان هذا التيار الطليعى ، الذى وقعه مارينتى ، Marinetti وعلق عليه ونشره فى المجلة عام ١٩١٠م) واضطلعت بدور فيه تمرد وثورة على القوالب الموروثة فى الفن (انظر Geist ١٩٨٠م ص ٢٩ ، و Videla ص ١٥ – ١٩) ، ووراء ذلك الموقف نجد بذور الموقف المناهض للرمزية ، فالأدب بالنسبة لهذا الرافد ما هو إلا لعبة وليس رغبة فى تجسيد المعانى الترانسندالية. كما نرى ذلك الموقف من خلال حوار جرى بين مجموعة من الأدباء الشبان الذين بدءوا اعتبارًا من عام ١٩١٥ فى التحلقّ حول جومث دى لاسيرنا فى مقهى بومبو بمدريد Pombo وكان الأساس الذى عليه كتب جومث دى لاسيرنا " السوانح " Greguerías التى نشرت فى كتاب عام ١٩١٩م . ورغم أنه ما ينظر إلى " السوانح " على أنها نثر

إلا أنها تتألف من تشبيهات تشبه كثيرا تلك التى كان يأتى بها شعراء الماورائية ultraistas و " الإبداعية " Creacianistas الذين كانوا يكتبون خلال الفترة بين ١٩٢٠م وعام ١٩٢٥م فالجميع كان يعرف جومث دلا سيرنا ومطلع على إنتاجه [أنظر بيديلا ص ٢٥] . حظيت السوانح " بتعريف جاء على لسان مؤلفها بأنها توليف بين التشبيه والنكتة ، حيث نرى وجوه ارتباط غير متوقعة كما أنها - أى السوانح - تهدف لتمكين القارئ من توسيع معانيها. ونظرا لأنها مستقلة ولاتتناول موضوعات عميقة (ومن هنا اعتبرهاج جوستاف سيبمان فى مرتبة أدنى من القصيدة المتماسكة الأركان (ص٢١٥) فهى شيء غير محدد وأقل درجة عند مقابلتها بالاستعارة الرمزية .

ونعثر فى الكتابات " الماورائية " و " الإبداعية " على أفضل النماذج المعبرة عن مناقضة الرمزية الحداثية الإسبانية ، فقد ظهر " الماورائيون " فى مدريد عام ١٩١٨م بعد زيارة قام بها الشاعر الشيلّى بيثنتى أو يدوبرو Vicente Huidobro (بعد أن قام برحلة إلى باريس) . وقد شجعت مقولات الشاعر الشيلى عن التيارات الجمالية فى فرنسا مجموعة من الشعراء الشبان فى هذا الإطار ، يقودهم بشكل ما رفائيل كانسينوس - Rafael Cansinos – Asséns فأخذوا يعقدون إجتماعاتهم فى مقهى " كولونيال Colanial وكتبوا أول بيان من بياناتهم ثم خططوا لإصدار مجلة " ultra التى صدر منها أربعة وعشرون عدداً ابتداء من ينـاير ١٩٢١م وحتى فبرا ير ١٩٢٢م. كما أنهم حملوا على عاتقهم عبء مجلة Grecia ومجلة Cervantes ونشروا قصائد فى مجلات أخرى عاشت عمراً قصيراً . وفى عام ١٩٢٢ أو عام ١٩٢٤ م كانت الماورائية قد زالت من الوجود . كما أن المجلات المذكورة نشرت أيضا أعمالا للشاعر أويدوبرو ولخيراردو دييجو الذى ارتبط علانية " بالإبداعية " Creacionismo .

تعكس البيانات الخاصة بالماورائية موقفا عادة ما يتسم بالتمرد قبل الفن لكنها لا تقدم لنا جمالية متماسكة أو ملامح محددة للغايات أو الأساليب (فالبيان الأول يشير إلى أن كافة الاتجاهات الجديدة يمكن أن تكون مقبولة حتى يتم إقرار تعريفات لاحقة بشأنها !) . ومع هذا فهناك بعض المفاهيم التى نراها فى هذه الوثائق : وهى الأولوية للاستعارة وأن الفن لعبة وهناك حاجة أو ضرورة لتحرير الشعر من الواقع ومن القواعد اللغوية (أنظر بيديلا Videla ص ٢٣ ، . ٣٤ ٤٧ - ٤٨ ، ٦٣) .

حاول كل من خيرار و دييجو وبعض الشعراء الآخرين الذين ساروا في ركاب "الإبداعية" إيجاد شعرية محددة ، وهذه تقوم على تصريحات أو يدوبرو بشأن "الأبداعية" حيث يحث الشاعر الشيلي الشعراء على التخلي عن محاكاة الطبيعة وأن يعملوا على إيقاعها بمعنى إبداع قصائد مثلما تخلق الطبيعة الأشجار (انظر بيديلا ص ١٠١) . وإذا ما تأملنا هذه التصريحات نجدها أقل ثورية مما تبدو كما أنها مجرد وسيلة للدعوة إلى استعارات أقل واقعية .

غير أن خيراردو دييجو ذهب بأفكار أويدوبرو إلى مسافة أبعد واتجه بها إلى فكرة " الأبهام " ففي مقال نشر بمجلة ثربانتس **Cervantes** عام ١٩١٩ نجده يدافع عن استخدام " الصور المتعددة " **imagines múltiples** التي يمكن أن يكون لها معاني متنوعة لدى عدد من القراء . ومن شأن هذه الصور أن تجعل الشعر يبدو كالموسيقى أي أنه – طبقا لدييجو – لا يريد قول شيء وهاهو هناك حتى يقوم كل فرد بإضفاء المعنى الذي يريد عليه ("موضوعات أدبية . إمكانيات "إبداعية" . مذكور عند **Geist** ١٩٨٠ ص ٥٧ ، وعند بيديلا ص ١٠٩)[٣] ورغم أن هذه الفكرة قد تبدو ساذجة بالنسبة لناقد موسيقي إلا أنها تنوه بموقف معادي للرمزية بوضوح . كما نراها أيضا ضمن بيان لخيراردو دييجو نشره في مختارات للشعر الإسباني الحديث حيث ينتهي قائلا : "إن الشعر هو إبداع ما لن نراه أبدا" [دييجو ١٩٦ – ص][٤] .

هناك شاعر واحد فقط ضمن الذين ضمتهم المختارات التي أعدها دييجو يصف القصيدة بأنها شيء غير محدد (مبهم). فماوريثيو بكاريسي **Mauricio Bacarisse** الذي لم يكن عضواً في أي من الدوائر الطليعية (كان كاتب مقال ومدرسًا للأدب في المرحلة المتوسطة وموظفًا بإحدى شركات التأمين) يؤكد بشكل قاطع على أن النص الشعري والصورة الشعرية بالتحديد ليسا شيئًا جامداً لا حراك فيه" بل هو حر لتطوير معاني على طريقته "فالاستعارات ... يدب فيها الوجود وتعيش حياتها" [دييجو ١٩٦٢ – ص ٢٤٥] ويضيف هذا الموقف ملمحا آخر لرافد "الإبهام" **Indeterminación** .

غير أن المنظورين "الماورائي" و "الإبداعي" يختلفان بوضوح عن الشعرية التي يناصرها شعراء جيل السابع والعشرين الذين درسناهم في الفصل السابق ،

وهم الذين يشكلون نسبة كبيرة من محتوى المختارات التى أعدها دييجو ومعهم بعض الشعراء الأكبر سنا. وعندما أراد شعراء الطليعة مقابلة المفهوم المطروق لبيت الشعر عند "المودرنيزم" والتوجهات التى عليها النثر الواقعى اتخذوا موقفا عدميا ووضعا مضادا للرسمية، وطبقا لما بينوه بعد ذلك فإن الكثير منهم كان من أنصار الفصل بين السياسة والفن (انظر بوكلى وكريسبين Buckley y Crispin ص ٣٩٤ - ٤١٣) ومثلما أشار خوان كانو بايّستا J. C. Ballesta نجد بعضهم وقد اتخذ موقفاً سياسياً ثورياً، فأغلبهم كانوا من معارضى الذاتية الشعرية ومن معارضى إرضاء البرجوازية (انظر حاشية رقم ١). وكثيراً ما حدا بهم ذلك الوضع إلى الإعلاء من شأن الكونية والتكنولوجيا الحديثة وهو موقف شبيه بما اتخذه "المستقبليون" الإيطاليون Futuristas (كانو بايّستا ١٩٨١ - ٩٧ - ١٠٩)(٥) .

غير أن الشىء الأهم - فى نظرى - هو رفض هؤلاء الشعراء اعتبار الكلمة مُعَبِّرًا أساسيا عن الواقع Logocentrismo ورفضهم كذلك الاعتقاد الرمزى بأن اللغة الفنية يجب أن تتضمن نظاماً منسجماً من المعانى الثابتة، وهذا الرفض يربطها بالطليعية فى فرنسا. وقد أشار برلوف من خلال قراءته ديوان Large Glass لمارسيل دوشامب Marcel Duchamp كيف أن الفنون المرئية للتوجهات الطليعية عارضت قبولها لهذه اللعبة "أى اعتبار الفن لعبة يحبط رغبتنا فى اليقين إلى غير رجعة" [ص ٢٤] . أضف إلى ما سبق أن كتابات الاتجاهات "الدّادية" و "السيريالية" لجأت إلى التقسيم وإلى الأثر (pistas) الزائف والنظام الأهليجى للكلمات بقصد وضع مادية التعبير اللغوى (وليس مضمونه المنطقى) فى المقام الأول وإبراز أن اللغة لا يمكن السيطرة عليها.

وقد اتخذ أفراد جيل السابع والعشرين موقفاً مضاداً ، إذ أبحروا فى محيط التراث الأدبى وقبلوا الشعرية الرمزية السائدة والتى كان خوان رامون خيمنث يمثلها وأخذوا يؤلفون أشعارهم وإسهاماتهم النقدية رويداً رويداً. وهنا نجد أن أوليات كتبهم المهمة (وإسهاماتهم المنشورة فى "مجلة الغرب" لأورتيجا) تظهر عامة خلال عام ١٩٢٤م أو بعدها أى عندما أخذت شمس الطليعية فى الأفول. وكانت هذه الأعمال - كما سبق القول - بداية أعوام طويلة عاش فيها الأدب الإسبانى ازدهاراً من نوع فريد.

ومع كل هذا كانت هناك علاقات مهمة بين العالمين: عالم الشعرية وعالم الشعر الإسباني، كما يلاحظ عدد من الشعراء المهمين في كلا العالمين، فخيراردو دييجو لعب دورا مهما في الأنشطة الطليعية ، كما كان يعمل بهمة ونشاط في الميدان النقدي وكان يكتب الشعر المقفى والشعر التجريبي على حد سواء. وكان لكل من داماسو ألونسو ولوركا اتصالاتهما بالتيارات الطليعية كما أثنى الأول على كتابات خيراردو دييجو في هذا المضمار؛ وقام بدرو ساليناس بالاتصال هو الآخر بهذه التيارات ونشر قصائد في مجلة Prometeo عام ١٩١١م كما نجد تأثير جومث دي لاسيرنا أمراً بدهيا في أعمال (وبالتحديد في إبداع ساليناس) كما تأثر "بالإبداعية" (انظر سيلفر، ١٩٨٥م ص ١٢٧ - ١٢٨) . ويلاحظ أن أغلب شعراء جيل السابع والعشرين كانوا على صلة ما بجومث دي لاسيرنا، كما أن عناية الطليعيين بالصورة الشعرية يمكن ربطها بالبحث عن المدلولات أي من خلال قيام أفراد الجيل بإبداع الصور الشعرية الأصيلة. ورغم أن كل واحد منهما اتخذ المنظور الخاص به إلا أنهم أكدوا جميعهم على حيوية الفن وأهميته واستقلاله عن الواقع اليومي المعيش. كما أن الجميع وقف ضد حرفية الكتابات الواقعية السابقة وضد "كلاشيهات" كتاب مدرسة "المودرنيــزم" من الطبقة الثانية (وقد فعلها مجموعة بإحياء ذكرى جونجورا، أما المجموعة الأخرى فقد أخذت طريق إصدار البيانات الطليعية). وقد بذل جميعهم جهوده من أجل الحيلولة دون دخول الطُرفة أو المشاعر الذاتية .

لا يمكن لنا العثور على الأسباب التاريخية والاجتماعية لواضحة لهذين الرافدين من روافد الحداثة اللّذين رسمتُ ملامحهما فأغلب الشعراء الذين ارتبطوا بالرمزية كانوا من أبناء الطبقة الوسطى التي تعيش حالة رخاء مادي واضح ، إذ كانوا يسافرون للخارج ويوسعون من الآفاق الثقافية التي هم عليها ويقومون بتطوير دراسات أكاديمية جادة. غير أن السوابق التي كان عليها هؤلاء الذين شاركوا في الحركات والتيارات الطليعية كانت شديدة الشبه بذلك، وأي اختلاف قد نجده بينهما يبدو أنه يقوم أساساً على الموقف والميل وليس على البواعث الاجتماعية : فهناك ميل للقراءة والكتابة وحضور الندوات في "المقر الطلابي" وهذا لا يتوافق مع المساهمة في حدث مثير يقوم به الماورائيون، أو قضاء ساعات في مقاهي الطليعيين. كانت هناك أيضًا رغبة في بناء

تقاليد وصياغة المدلولات في قوالب معينة، ويقابل ذلك الرغبة في كسر طوق العادات، ومعارضة المفاهيم الثابتة، ويلاحظ أن بعض الكتّاب قد جمع بين كلا الرافدين. أما الرافد الثاني فقد ضم إلى قناعاته - في بعض الأحيان - الاحتجاج - كما سبق القول - على المجتمع البرجوازي وعلى قوى السوق (انظر Geist ، عام ١٩٩٢م) غير أن أيا من هذين الرافدين لم يظهر اهتماماً واضح الدلالة بالثورة الاجتماعية (انظر كانو بايّستا ١٩٨١م ص ١٢٧ - ١٢٨). وفي هذا المقام أرى أنه لا يمكن الحديث عن تاريخ اجتماعي للأدب بالاعتماد على هذين الرافدين .

ورغم الشعرية التي كتبها كل من "الماورائيين" و "الإبداعيين" الإسبان فإن القصائد التي سطّروها بالفعل لا تقدم لنا الكثير من النصوص التي تتسم باللاتحديد، نشعر بالمفاجأة إزاء الصور الشعرية التي جاء بها كل من بدرو جرافياس P. Grafias وخوان لاريّا J. Larrea وجيّرمو دي تورّي D. de Torre وآخرين غيرهم ، والسبب في ذلك هو أن تلك الصور تجمع بين العناصر الطبيعية والميكانيكية واستخدام ما أطلق عليه كارلوس بوسونيو C. Bousoño "الصور الإيحائية" imagenes Visionarias حيث ترتبط عناصرها بشكل ذاتي موضوعيا (انظر بوسونيو - ١٩٦٦م ص ١٠٦-١١٤) غير أن المفاجأة لا تدل على "الإبهام" فهذه الصور تحدث في أغلب الحالات تأثيراً عاماً سيتلاقى عليه عدد من القرّاء، وعلى ذلك فهذه الأعمال الشعرية لهؤلاء الشعراء تبدو وكأنها متناقضة مع مواقفهم من خلال الشعرية ورغم ذلك فهناك بعض قصائد بكاريس Bacarisse التي تتضمن صورا شعرية ومستويات متناقضة في الخطاب تقترب من "الإبهام" (انظر خيرارد دييجو ١٩٦٢م - ص ٢٤٦) .

هناك بعض القصائد ذات التوجه "الإبداعي" لخيراردو دييجو من تلك التي تجمع بين عناصر شديدة التنافر وتبدو وكأنها تفتقر لمنظور مركزي . والأبيات التالية ننقلها من قصيدة Ahogo (أغْرق) (لاحظ عدم وجود علامات الترقيم) .

اتركيني لأصنع شجرة بضفائرك	Déjame hacer un árbol con tus trenzas
سوف يجدونني غداً مشنوقًا	Mañana me hallarán ahorcado
في العقدة السماوية لعروقك	en el nudo celeste de tus venas
سوف تتزوج العروس	Se va a casar la novia

البحّار الصغير	del marinerito
سوف أصنع ربطة عنق كبيرة	Haré una gran pajarita
برسائلها المتبادلة	Con sus cartas cruzadas
وبعد ذلك سأكسر	Y luego romperé
المرآة بضربة حجر	la luna de una pedrada
إنه ضعف الأعصاب ، يقول الدكتور.	Neurastenia, dice el doctor
[بيديلا ، ص ١٢٩]	(Videla. 129)

ومع هذا فالصورة المثيرة عند هذا الشاعر عادة ما تنقل لنا معاني شعورية محددة وتجبر القارئ على تطوير عملية الربط بين العناصر بطريقة منطقية (كما أن النص الشعرى الذى استشهدنا به يتضمن بعض المنطق من خلال الحديث عن الطبيب الذى يشير ظاهرياً إلى حالة اللبس التى عليها القارئ) إلا أن قراءتها تتطلب مسلكا آخر غير ذلك الذى نتخذه عندما نقرأ قصائد ماتشادو وخورخى جيّن اللذين درسناهما فى الفصل السابق، كما أنها تنوه بأن ذلك المسلك سوف يؤدى فى نهاية الأمر إلى الخروج بتجربة ومجموعة من المعانى المحددة.

ويتأكد هذا التنويه إذا ما أخذنا فى الاعتبار تطور شعر خيراردو دييجو الرجل الذى كتب ونشر فى آن معا كلا من الشعر الطليعى والشعر "التقليدى" tradicional كما استخدم كلا النمطين فى معالجة موضوعات متشابهة. وعلى ذلك فإنتاجه الشعرى يتشكل من سلسلتين متوازيتين من الكتب: فهناك كتابات طليعية ظهرت فى "صورة" imagen (وهى قصائد مكتوبة خلال الفترة بين عام ١٩١٨م وعام ١٩٢١) و "موجز رغوات Manual de Espumas (١٩٢٢م) و "سيرة غير مكتملة" Biografía incompleta. وهناك قوالب أكثر تقليدية وأشعار تقف على حافة الذاتية يتضمنها ديوانه "القصائد الشعبية للعروس" Romancero de la novia (١٩١٨) و "أشعار إنسانية" Versos humanos (كتبت بين عام ١٩١٩م و ١٩٢٥م) وقصائد أخرى. ورغم أن قصائد كل مجموعة مختلفة اختلافاً بينا عن الأخرى فإنها تستخدم تقنيات شعرية لأغراض متشابهة ففى كلتا المجموعتين نجد الموضوع الشخصى وبه المشاعر (مثل الشعور بالوحدة والحب المفقود)

وهو توجه كان يمكن أن يؤدى إلى الذاتية ، إلا أنه يتم وضعه فى شكل موضوعى من خلال القالب الشعرى والصورة (انظر دبيكى ١٩٨١م ص ٣٠٨-٣٢٨). وعلى أية حال فكلا التوجّهين يساندان الغاية الرمزية فى الارتقاء بالتجربة وإضفاء الموضوعية عليها رغم أن دييجو قد نفى هذا القصد فى تصريحات له عن "الإبداعية" غير أن مجرد عناية دييجو بالصورة الشعرية - مثلما هو الحال عند بيثنتى أويدوبرو - كوسيلة لإقامة صلات وروابط جعلت إنتاجه الشعرى مرتبطًا بالرمزية. ورغم أنه بحث عن التجديد إلا أنه ظل يكافح فى سبيل الوصول إلى درجة من التحديد والوصول إلى معنى ثابت ومستقر مثلما هو الحال عند باقى الطليعيين الإسبان .

يلاحظ أن الأعمال الإبداعية التى شكّلتها هذه التيارات تتسم بقلتها الشديدة فلم يكتب الماورائيون و "الإبداعيون" الإسبان إلا القليل من الشعر - باستثناء خيراردو دييجو - أضف إلى ذلك أن أغلبهم لم يصل أبدًا ليدخل فى القالب المُبتغى. وخلافًا لما كان عليه الأمر عند كل من خورخى جيّن ولوركا نجدهم يبدون أكثر اهتمامًا بتحديد ملامح موقف بالمقارنة بالعمل على خلق الشعر. ورغم وجود بعض المواقف المناهضة للرمزية يمكن إدراك أن الجو الجمالى للعصر وإجمالى الموقف من الفن ووظيفته فى الحياة لم تكن كلها عناصر مفيدة بالنسبة للإبهام وبالتالى لم يُتَرجم الموقف فى قصائد كثيرة. وربما يفسر ذلك السبب فى أن أغلب الماورائيين الإسبان قد اختفوا من عالم الأدب فى منتصف عقد العشرينات وبالتحديد عندما أخذ جيل السابع والعشرين يحتل مكانة مهمة .

ومن جانبنا نعتبر أن بدرو ساليناس (الشاعر الأكثر أكاديمية فى جيل السابع والعشرين حيث حصل خلال عام ١٩١٨ على "كرسى" لتدريس الأدب الإسبانى فى جامعة أشبيلية) هو الذى كتب - ربما بشكل فيه تناقض غير أنه مفاجئ - عدة دواوين شعر تدخل فى إطار رافد الإبهام. وقد تحدثنا فى الفصل السابق عن شعرية ساليناس وأشرنا إلى تسليطه الضوء لبسط ذلك الواقع، وكان مُؤدَّى هذا الموقف الواضح فى كتابه Reality and the Poet عدة أبحاث تتحدث عن الإبهام فى الأدب (وتعتبر إرهاصة لنقد ما بعد البنيوية). ففى مقال له صدر عام ١٩٢٥م نجده يثنى على جومث دى لسيرنا ذلك أنه ينتج لنا "اللعب بواقع غير موجود". وقد أشار فى بحث له عن رواية

"دون كيخوته" إلى الإبهام الذى عليه هذه الرواية وبالتالى حرية المبدع فى الإضافة إليها (ساليناس ١٩٨١-١٩٨٣ الجزء الأول ص ١٤٣، والثالث ص ٦٤) . ويذكرنا كل ذلك بالعلاقات التى أشرنا إليها آنفا بين ساليناس والطليعيين، كما يرتبط أيضًا باهتمام ساليناس بميدان علم النفس عند فرويد وبعدة تيارات لاحقة فى مجال النقد الأدبى باستخدام البعد النفسى .

يرتبط موقف ساليناس بشكل مباشر بالشعر، وقد بين جون كريسبين John Crispin أن القصائد الخمسة الأولى فى ديوانه "Presagios" "نُذُر" (١٩٢٣ [١٩٢٤]) هى عبارة عن رؤية شعرية تقوم على البعد الغامض للأشياء (ص ٤١-٤٢) أما الديوانان التاليان: الصدفة الأكيدة Seguro azar (١٩٢٤م - ١٩٢٨) (١٩٢٩م) و"أسطورة ورمز" Fábula y signo (١٩٣١م) فيتضمنان جهوداً متنوعة فى سبيل فك شفرات هذا الواقع الذى يتفلّت من بين أيدينا والإحاطة به، كما أنها النصوص الشعرية الأكثر "إبهاما" المكتوبة فى إسبانيا تلك الحقبة .

يتضمن الديوانان الكثير من الاستدعاءات المرحة لكثير من الأشياء الحديثة ، حيث ينظر إليها فى إطار المتعة والسخرية - من منظور المتكلم - (انظر Stixrude ص ٦٢-٦٨) كما أن تسمية هذه الأشياء تحدث مناظير ذات وجوه متعددة وتدعو إلى قراءات مختلفة ومتناقضة. فقصيدة "٣٥ "بوجيه" (شمعة) من ديوان "الصدفة الأكيدة" تقدم لنا نموذجًا جيداً حيث نجد استعارة غير مطروقة تسهم فى توليد ردود فعل متنوعة لتحليل الواقع :

نعم. عندما أريد أنا	Sí. Cuando quiera yo
سأحررها. إنها سجينة	La soltaré. Está presa
هنا، فوق، غير مرئية	aquí arriba, invisible.
أراها فى حصنها	Yo la veo en su claro
الزجاجى الشفاف وتحرسها	castillo de cristal, y la vigilan
- مائة ألف رمح - أشعة	– cien mil lanzas - los rayos
- مائة ألف شعاع - الشمس، لكن فى الليل	- cien mil rayos - del sol. Pero de noche,

cerradas las ventanas	تغلق النوافذ
para que no la vean	حتى لا تراها
- guiñadoras espías - las estrellas,	- الجاسوسات الغمّازة - النجوم،
la soltaré. (Apretar un botón.)	سأحررها (الضغط على زرّ)
Caerá toda de arriba	ستسقط كلها من علِ
a besarme, a envolverme	لتقبلنى وتغمرنى
de bendición, de claro, de amor, pura	بالبركة، والوضوح، والحب، نقية
En el cuarto ella y yo no más, amantes	فى الغرفة هى وأنا فقط، عاشقان
Eternos, ella mi iluminadora	أبديان، إنها ملمهمتى
Musa dócil en contra	جن الشعر الرائع ضد
De secretos en masa de la noche	الأسرار فى خضم الليل
- afuera -	- فى الخارج -
desciframos formas leves, signos,	نفك شفرات الأشكال الخفيفة ، والرموز
perseguidos en mares de blancura	المُطارَدة فى بحار من البياض
por mí, por ella, artificial princesa,	أقوم أنا بذلك وهى تلك الأميرة الصناعية
amada eléctrica.	المحبوبة الكهربائية
(Salinas, 1975. 136)	[ساليناس ١٩٧٥ - ص ١٣٥]

يلاحظ أن التراسل القائم هنا بين لمبة الكهرباء والأميرة يتناقض مع منظورنا العادى ؛ ذلك أن المصنوعات الحديثة تنسب إلى واقع معين أما حكايات الجنيات والأساطير فهى من عالم آخر جد مختلف، ويلاحظ وجود علاقة بين العالمين من خلال الاستعارات: فالنور داخل زجاج اللمبة هو أميرة سجينة فى حصن، وتيار الكهرباء قُبْلة النوافذ المغلقة هى حماية ضد الأعداء. ويلاحظ أن ساليناس يستخدم كلمات محددة تدخل فى دائرة أى من هذين العالمين لكنها تأخذ معانى مختلفة فى كل واحد : فلفظتى (تغمرنى/تلفنى envolveme وملهمتى/مضيئة iluminadora يمكن أن تدلا على أى من هذين العالمين ، إلا أن النتائج المترتبة على ذلك مختلفة. وهنا نجد أن التناقض بين

الحكايات الأسطورية والواقع المُحَسّ و كذلك إلحاح المتحدث على الربط بينهما يحدوان بنا إلى الانتباه للتوجه المثير للغرابة والمفاجأة الذى عليه الاستعارة(٦) .

وربما أدت القراءة التقليدية لهذه القصيدة إلى تحديد معالم المعنى الجوهرى الذى تتضمنه هذه الاستعارة ، إذ يمكن أن تنوه إلى أن الحياة الحديثة وعالم الأساطير غير منفصلين بالكامل عن بعضهما ، حيث يمكن أن نعثر فى الواقع اليومى المعيشى على الجمال والحنين .غير أن هذه القراءة تبدو غير مكتملة وغير شافية فى نظرنا إذ إنها لا تفسر هذه المقارنة غير المتسقة والتأثير المثير للضحك الذى قد ينجم عنها. أضف إلى ذلك أن القراءة الساخرة تماما لابد وأن تغمط المتعة الناجمة عن مقارنة العالمين عند المتحدث وفى القصيدة . وهنا أرى أن القصيدة تستعصى على أى موقف واحد إزاء الموضوع ، كما أن النقاد الذين يحاولون إقرار ذلك الموقف فما يفعلونه إنما هو تقديم شروح غير مكتملة ومتناقضة(٧).

وإذا ما قاومنا تلك الميول فى العثور على حل لتلك التواترات وتقديم تحليل واحد للقصيدة المذكورة "٢٥ بوجيه (شمعة)" لأمكننا قراءة النص من منظور أكثر أهمية . ولننظر هنا إلى الاستعارة السائدة على أساس أنها خيال تصورى يهدف لتوليد العديد من مستويات المعانى أكثر من تحديد معنى وحيد . وعلى ذلك نقول بأن التحليلات التالية – وأخرى غيرها – يمكن أن تكون ممكنة معا : (١) عندما يتم تصوير الضوء على أنه أميرة فإن كلا من المتحدث والقصيدة يضيفان المثالية على مشهد عادى ويجدان الحنين فى عالم المحسّات اليومية (٢) أن المتحدث يفصح عن موقف علوى (هل هو جنسى) كما أن استخدامه للحكاية الأسطورية يبين رؤيته للمرأة التى تتسم بالمثالية والتى يسيطر عليها . (٣) أن القصيدة عندما تستخدم هذه القصة الأسطورية تدعو القارئ للضحك على ما يحدث (وربما تدعو متحدثا مولعا بما هو حديث يجعل من لمبة الكهرباء معشوقته النموذجية) .

وبعد أن تعرضنا للاستعارة الرئيسية فى القصيدة يمكننا ملاحظة مشاكل أخرى بلا حل تطرحها هذه القصيدة ألا وهى الخيال المثالى للمتحدث فى نهاية المطاف (حيث نرى المعشوقة وقد انضمت إليه فى صراعه ضد الظلمة) الذى يصطدم بالانصياع شبه الطفولى من المعشوقة حيث تطيعه طاعة كاملة . كما أن القيمة

الغامضة نراها فى كلمتين " المعشوقة الكهربائية "amada eléctrica : فكلمة كهربائية توحى بالحيوية من جانب وتوحى بالسلبية الميكانيكية من جانب آخر . أما كلمة معشوقة فتحدو بنا للتفكير فى المرأة التى تلقى بنفسها فوقه وقد شغفها حب المتحدث . غير أنها تستدعى صورة الأميرة الرقيقة فى البرج . فعبارة " المعشوقة الكهربائية " وكذا العبارة الغامضة الأخرى " الأميرة الصناعية Princesa artificial تؤكد أن طبيعة الأزمات أو المشكلة لدى المتحدث والقصيدة .

وقد أدى الحسم فى الموقف وفى الاستعارة الرئيسية بالقصيدة إلى قلب نهايتها حيث نجد المتحدث يخوض معركة الانتصار ضد الظلمة " نفك شفرات الأشكال الخفيفة والرموز " وهذه جملة توحى بالبحث عن المعانى من خلال التحليل النصى وكذلك إمكانية وجود توجه يتناول فيه الشعر نفسه (الشعرية الشارحة) metapoética . غير أنه نظرا لنقاط الغموض فى القصيدة فإننا نحكم على بحث المتحدث كأنه نوع من سبر أغوار بعض المفاتيح لكنه غير مجد (وهذا ما يحدث فى عبارة " بحار البياض " وهذه بدورها تنوه ببعض نقاط الغموض) . وفى نهاية المطاف يدخل كل شىء فى إطار لعبة الاختلافات ، وفى نص يتسم فى جوهره بالإبهام(٨) .

وقد تمخضت أفضل دراسات تتعلق بالدواوين الثلاثة الأولى لساليناس عن إبراز قيام الشاعر بالبحث الدائم عن المعانى المستكنة وراء الأشياء : سواء وراء الطبيعة (فى "نذر") أو وراء المبتكرات الحديثة (الأثر الأكيد وأسطورة ورمز) وخلف الشكل الظاهرى للمعشوقة (فى هذه الدواوين الثلاثة وفى الديوان المسمى " الصوت مردَّه إليك La voz a trdebida [١٩٣٩م] ويرتبط هذا البحث بالمحاولة الرمزية لسبر أغوار معانى مطلقة فى الشعر حاول ساليناس الكاتب والناقد ورجل الآداب أن يمثلها ويوطدها ومع هذا فكثير من قصائده تنبؤنا قبل كل شىء باستحالة هذا البحث وتنبؤنا بالتوجه الإلغازى لكل ما نراه ونختبره ونبحث عنه . وهذا الموقف إزاء الواقع هو فى الوقت ذاته حجر أساس فى القصص القصيرة التى كتبها ساليناس خلال تلك الفترة فكثير من القصص التى نشرت فى "مجلة الغرب" وكل تلك التى احتواها كتاب عشية المتعة Vispera del gozo (١٩٢٦م) تسير كلها فى هذا الاتجاه إذْ تناقض الواقع البراجماتى والعادى بواقع آخر متخيل ومبتكر ، وكلها تنوه بالإ بهام فى عالمنا(٩) .

ويلاحظ أن "الإبهام" الذى نجده فى إنتاج ساليناس يمثل استثناء فى شعر العشرينات إذ بمجرد انقضاء تأثير موقف التمرد الذى جاءت به التوجهات الطليعية للآداب الإسبانية عمت جمالية متناسقة كانت تعكس التراث الرمزى ولم يعد للطليعيين دور يمارسونه (كانوبايستا ١٩٧٢- ص ١١-١٢). ووقع التغيير عام ١٩٢٥ كما أشار إليه كل من رامون بوكلى **R. Buckley** وجون كريسبن . وبعد ذلك نجد الشعراء وقد أخذوا يبحثون على مدى سنوات طويلة عن " مفهوم حيوى **Concepto vital** جديد ، وتبنوا شعرية بداية عصر الحداثة [ص-١٠]وتعاون جومث دى *لاسيرنا* ، ومعه طليعيون سابقون ، من خلال "*مجلة الغرب*" كما كان جيرمو دى تورّى أحد مؤسس مجلة الجازيت الأدبية **Gaceta literana** التى تولت خلال الفترة من ١٩٢٧ و ١٩٣٢م وصف ورصد الأحداث الأدبية والفنية المهمة (صدر منها ثلاثة وعشرون ومائة عدد حيث تضمنت العديد من استطلاعات الرأى والندوات حول التيارات والحركات الجمالية . وثقت هذه الأعداد الاهتمام الإسبانى بتلك الوقائع) . وتمثلت الحركة أو التيار الشعرى المسيطر فى العمل الدائب لخوان رامون خيمنث وفى سلسلة رائعة من دواوين شعراء جيل السابع والعشرين وهى *كلها* كتب تمكنت من *الإمساك بمقاليد الحداثة* : هناك "أنشودة **Cántico**" لخورجى جيّن ، وهناك ديوان "قصيدة الغناء الفلامنكى المهيب" **Poema del Cante jondo** و "أغانى" والقصائد الغجرية للوركا . وهناك أربعة دواوين لألبرتى وثلاثة لساليناس . وإذا ما استثنينا هذا الأخير لم وهوإستثناء غير ملحوظ آنذاك) نجد أنهم جميعا يدخلون فى إطار الموروث الرمزى(١٠) .

ومع هذا فإن رافد الإبهام خلال العشرينات – فى إسبانيا – كان له تأثيره البدهى فى الفكر والحوارات المتعلقة بالأدب آنذاك وحتى فيما بعد رغم أن وجوده فى النصوص الأكثر شيوعا لا يكاد يكون ملحوظًا . وعندما نسبر أغوار وحدود النظرية الأدبية لذلك العصر نجد أن الطليعيين (ومعهم *ساليناس*) أثاروا جدلاً مهمًا حول المعنى وقيمة العمل الأدبى (فإذا ما كانت القصيدة ذات معنى مستقل فإلى أى حد يمكنها أن تحفظه ؟ وهل يمكن أن نتخلص من المعنى ومن الواقع الخارجى ؟) ورغم أن هذه الموضوعات كانت تفقد الكثير بالتقادم ويتم نسيانها عندما تسود تيارات تاريخية وأدبية أخرى فى نهاية العشرينات فانها خلال الثلاثينات والأربعينات عادت للظهور من جديد وأخذت ترتبط بتغييرات تحدث فى الحداثة وبعيداً عنها .

٢ - فقدان الصفاء : الحداثة الإسبانية خلال الفترة ١٩٢٩-١٩٣٦م

حدث تغير مهم في الحداثة في إسبانيا مع نهاية العقد وارتبط هذا التغيير بالأحداث الجمالية والسياسية والاقتصادية لتلك الفترة ،ومع هذا فلكي نفهمه يجب العودة إلى الوراء وأن نأخذ في الاعتبار عنصرا آخر من عناصر العداء للرمزية كانت جذوره ممتدة مع بداية عقد العشرينات غير أنه أحدث تأثيره في الآداب الأسبانية بشكل فعال بعد عام ١٩٢٨م .

عرف الكثير من الأدباء الإسبان السريالية مع بداية العقد المذكور فقد نشر أندريه بريتون **André Bretón** بيانه الشهير في فرنسا عام ١٩٢٤م ، كما أطلعنا على مجموعة من المراحل والاتصالات التي بدأت بزيارة بريتون لبرشلونة عام ١٩٢٢م ، وكذلك قيام لويس أراجون **Luis Aragón** بالقاء محاضرة في مدريد عام ١٩٢٥م ، وجرت اتصالات بين كل من لوركا ولويس بونيويل **L. Buñuel** وسلفادور دالي في " المقر الطلابي " وأقيمت معارض فنية ودار جدل وكتبت مقالات ونشرت استطلاعات للرأي في مجلة **Gaceta literasia** وفي "مجلة الغرب" وكذلك في مجلات أخرى أقل تأثيراً (انظر سيمان ص ٣٣٠ - ٣٣٢ ، وموريس **Morris** ص ٣٢ - ٣٤ ، وانظر كذلك فيكتور جارثيا دي لاكونشا **V. G. de la Concha 1987** الجزء الأول : ص ٣٠ - ٣٧) . غير أن تأثيرات السريالية ظهرت بشكل أوضح وأسرع في الفن والسينما بالمقارنة بالأدب ، ومع هذا كان هذا التيار معروفاً بصفة عامة بين الكتاب والشعراء، لكن هناك ندرة في النصوص التي يمكن اعتبارها نصوصا سريالية واضحة التوجه لكتاب إسبان قبل عام ١٩٢٩م : إذ هناك رواية لخوسيه ماريا إينوخوسا **J. M. Hinojosa** زهرة كاليفورنيا **La flor de California** وقصائد لخوان لاريّا **J. Larrea** (ورغم ذلك ففي وقت لاحق نفى أية صلة له بالسريالية) وبعض كتابات جوزيب بيسنس فويكس **Josep Vicens Foix** ابن قطالونيا .
وقد تعرضت السريالية لهجمات الكثيرين وصورها البعض الآخر بطريقة غير دقيقة وجهلها البعض الآخر لكن يبدو أنها بقيت تدب فيها الحياة دون تأثير واضح لمدة تزيد على عقد من الزمان ثم أخذت تُحدِث بعد ذلك تأثيرها في كتابات لاحقة لكل من لوركا وألبرتي وثرنودا وأليكساندري .

غير أن ذلك لا يجب أن يكون مثار عَجَبٍ ، فقد أشار أنطونى جيست Anthony Geist إلى أن التوجه الكلاسيكى لشعراء جيل السابع والعشرين جعلهم يقفون ضد النظريات السريالية وخاصة ضد مفهوم الكتابة الآلية حيث كان هناك رفض عام وواضح له (١٩٨٠م ص ١٧٦ - ١٧٨). وكان المنظور الرمزى الذى هو محور الارتكاز بالنسبة للشعر الإسبانى خلال العشرينات (والذى تمكن من السيطرة على عالم الأدب فى منتصف العقد فى تناسب عكسى مع ضعف التيارات الطليعية) يركز على غاية هى تشكيل الخبرة من خلال فن أبدى وبالتالى يتناقض ذلك مع الإمكانيات المتعلقة بشعرية وشعر سرياليين . وهذا المنظور يتسم بالوضوح عندما نراقب المناقشات التى نشرت حول السريالية . فقد قام فرناندو بيلا فى مقال له نشر فى "مجلة الغرب" عام ١٩٢٤م بتوليف أفكار دقيقة حول بيان بريتون وصدرت عنه تعليقات ساخطة تنتقد مساندة هذا البيان للأنظام[١١]. كما صدرت عدة مقالات فى مجلة Gaceta literaria حيث عبرت عن مواقف سلبية إزاء هذا التيار (مورّس ص ١٨-١٩ . وجارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧ الجزء الأول ص ٣٠) .

غير أن عالم الأدب فى إسبانيا أخذ يعتوره التغير حوالى عام ١٩٢٩م تقريبًا وسار ذلك فى تواز مع التاريخ الإسبانى فقد عاشت أوربا أزمة اقتصادية اعتباراً من عام ١٩٢٩م وعاشت إسبانيا بَلْبَلة سياسية واقتصادية أدت إلى سقوط الملكية وقيام الجمهورية عام ١٩٣١م وإلى ثورة فى إقليم أستورياس Asturias عام ١٩٣٤ وبعد ذلك الحرب الأهلية التى نشبت عام ١٩٣٦م . وقد أدى كل هذا إلى تحطيم الاستقرار السابق ، وكان بمثابة النهاية لمناخ جمالى معين تمكن من خلاله الكتاب من إبراز المقصد المثالى المتمثل فى تحديد ملامح مدلولات عالمية (فالموضوعات الأدبية وتلك المتعلقة بشئون الحياة اليومية لا يمكن أن تظل منفصلة عن بعضها كما أشار جيست [١٩٩٣م]) .
وفى الوقت ذاته سرى بين الشعراء والنقاد رد فعل طبيعى ضد الطريقة التى تم التعبير بها عن تلك الغايات السابقة . وهنا نجد أن داماسو ألونسو ، الناقد الذى كان من أكثر مَنْ حَبّذوامثالية جونجورا ، يشير خلال عام ١٩٢٨م إلى أن شعر لويس دى جونجورا كان شديد التجرّد بالنسبة لهذا الزمان كما أنه يفتقر للموضوعات الحيوية . وفى عام ١٩٢٧ كان ألونسو قد أشار إلى السريالية كنوع " من العودة - كانت ضرورية -

إلى الجذور الخاصة بالإلهام الشعرى " (ألونسو ١٩٥٥م - ص ١١١ و ٥٧٩) . وبعد ذلك بأعوام قليلة أطرى على عمل بيثنتى أليكساندرى ؛ لأنه أعاد إلى الشعر الإسباني التعبير الوجداني من خلال ديوانه " سيوف كالشفاه Espadas Como labios ألونسو ١٩٥٢م ص ٢٨٢ - ٢٩٣) وهنا نلاحظ رغبة واضحة فى التخلى عن شعرية الرمزية التى كانت تنص على أن الشكل والبنية المميزة من الناحية المنطقية والنظام هى الوسائل الخاصة بالتجسد الشعرى .

ويبدو أن عام ١٩٢٩م كان حاسمًا فى مسار هذا التغير الجمالى ؛ إذ نجد اهتمامًا متزايدًا بفن جويا Goya (بسبب الاحتفال بالعيد المئوى له ١٩٢٨م) وكذلك تقديم فيلم سريالى للويس بونيويل بعنوان "un chien andalou" "كلب أندلسى" وتوافق كل هذا مع نشر ديوان " فوق الملائكة " لألبرتى ، وديوان " شاعر فى نيويورك " للوركا وكذلك مع الشعر المبكر لبيثنتى أليكساندرى . إذ تشير كافة هذه التوجهات إلى أهمية الموقف الذاتى المتعلقة بالسريالية(١٢) ومع هذا (وكما سنرى فيما بعد) فإن شعر تلك الفترة جمع بين الملامح السريالية وبين الموضوعات والمفاهيم المحددة ولم نعد نرى إنتاج نصوص مبهمة . غير أن الغاية الحداثية الرمزية فى تجسيد المعانى من خلال الكلمات كانت لا تزال قائمة. إذن فالتغيير الكبير تمثل فى النغمة والأسلوب : فالطريقة الجديدة فى التعبير ساعدت على التركيز على مناطق انفعالية وليست منطقية للمعنى .

ازدادت قوة هذا التوجه فى منتصف الثلاثينات بشكل متزامن مع الهجمات التى تعرض لها مفهوم " الشعر الصافى" من زوايا متعددة (انظر كانو بايستا ١٩٧٢م ص ٢٠٢ - ٢٢٧) وساعد مجىء بابلو نيرودا إلى إسبانيا عام ١٩٣٤م على استنهاض الاهتمام ببيت الشعر الكثير " التفعيلات " (المقاطع) والذى جاء فى ديوانه " مقر على الأرض Residencia en la tierra كما فتح الباب أمام شعر به نفحة انفعالية تأتى بتنويهات فى مختلف مستويات الواقع فى تناقض ظاهر . وأسس نيرودا بالتعاون مع آخرين مجلة Caballo Verde para la poesía عام ١٩٣٥ وأصبحت منبر من يناصرون "الشعر غير الصافى" Poesía impura المنفتح على كافة جوانب الحياة الإنسانية وخاصة فى ميدان التعبير عن الانفعالات الوجدانية ، ويعكس الجدل الذى ثار بين أنصار هذا الأسلوب الجديد وبين المدافعين عن الشعر الصافى (الذين تحلقوا حول خوان

رامون خيمنث واستخدموا مجلة " الشعر الجديد" Nueva Poesía كمنبر لهم) التغير المتزايد فى الحساسية بشأن رؤية أكثر ذاتية للفن . فالهجمات الموجهة للسريالية فى مجلة " الشعر الجديد " تدل على الموقف الدفاعى الذى أخذ يتزايد فى عالم الأدب التقليدى (كانوبايستا ١٩٧٢م ص ٢١٢).

وهذا التغير فى الجو العام وفي المواقف الأدبية بعكس - كما أشار أنطونى جيست - الأحساس الشخصي بالأزمة وهو أمر شديد البداهة من خلال اللوحات الشعرية التى تتحدث عن الحياة الحضرية والتى خلفها لنا قلم كل من لوركا وألبرتى ، كما يعكس - من ناحية أخرى - إدراك الأزمة الاجتماعية وبنور موقف متمرد (انظر جيست ١٩٩٣م) وكان الشعر الناجم عن هذا الوضع يعكس النفور من مثالية الأدب السابق - ولو بطريقة لا شعورية - والنفور كذلك من الشعرية ومن الخطاب السائدين فى بداية عصر الحداثة[١٣] .

ومع ذلك فهذا التغيير فى الحساسية وفى استخدام التقنيات السيريالية كثيراً ما كان يتداخل مع رفض التوجه السريإلى . فقد أعلن لوركا بلا مواربة أن قصائده ليست سريالية ذلك أنها تتضمن "منطقًا شعرياً Lógica poética سيبمان ص ٣٣٢)[١٤] ورفض بيثتتى أليكساندرى الكتابة الآلية كما أكد إيمانه بالإبداع الواعى للشاعر ، ونفى ثرنودا تأثير السريالية على شعره (ذكـر موريّس كلا هـذين التصريحين : ص ٢٤٣ ، ٢٥٠) . وكان الجميع يصدر عن منظور رمزى سائد رغم أن أعمالهم كانت تنبئ بزواله . وهنا نجد أن خوان كانوبايّستا يشير إلى أن استطلاعات الرأى والمقالات النقدية المنشورة فى كل من مجلة Goceta literaria ومجلة " الورقة الأدبية Hoja literaria خلال الثلاثينات تؤكد كلها على استقلالية الشاعر ودوره المهم . وهنـاك كان يُنظر إلى كل من خوان رامون خيمنث وبول فاليرى على أنهما شعراء تلك الفترة (١٩٧٢م ص ١٠٧ - ١١٢) .

ولو كان قد تم قبول الجمالية السريالية بالكامل لكان ذلك تناقضًا واضحًا مع المثالية الرمزية فالإعلاء من شأن اللاشعور وممارسة الكتابة الآلية والتلذذ بالصدفة الذى هو أساس شعرية السرياليين كان متعارضًا مع الرّمزية ، ومع هذا فخلال الثلاثينات ظهرت بعض الأمثلة القليلة التى ترفض صراحة ذلك التوجه كما أخذت

العناصر السريالية تظهر بشكل أساسى كوسيلة لإنتاج بيت شعر فيه توجهات نحو ما يتعلق بالوجدان وبالتالى يضعف من الموروث الرمزى دون الدخول فى تناقض مباشر معه .

ربما كان شعر بيثنتى أليكساندرى أفضل نموذج لنا فى هذا المقام . فرغم أنه ولد عام ١٨٩٨م (أى فى نفس العام الذى ولد فيه لوركا) إلا أن أشعاره المهمة كُتبت بعد صدور أشعار معاصريه : فقد ظهر أول ديوان له "Ámbito" "إطار" عام ١٩٢٨م ومع هذا نشر ديوان " سيوف كالشفاه " عام ١٩٣٢م ، وبعد ذلك نشر ديوان " شوق الأرض Pasioñ de la tierra (عام ١٩٣٥ رغم أنه كُتِبَ خلال الفترة ١٩٢٨ - ١٩٢٩) والفناء أو الحب La destruccioñ o el amor (١٩٣٥م) وهى دواوين تحدد ملامحه كشاعر مجدد ،فكلها تضم ملامح تربطها بالسريالية : حيث نجد مشاهد خيالية ومنامية Onirica وقد تم صهرها بالدمج بين أشكال واقعية وأخرى متخيلة ، وهناك صور شعرية من الإلهام تقوم على التراسل بين المستويات الذاتية والمتسقة ظاهريا أكثر منها موضوعية . هناك بعض الجمل المطوّلة التى يعتريها التحويل وتصبح مجزأة ، وهناك قصائد يستكن ما يشار إليه فيها وراء سلسلة من الصور (انظر دبيكى ١٩٨١م ص ٣٦٩ - ٣٧٢) وقد برهن خوسيه أوليبيو خيمنث J. O. Jimenrz أن كافة هذه الملامح هى وسيلة للتعبير عن رؤية متناسقة للحياة تقوم على موضوع الوحدة والدمج المحبب للعناصر ، فالشاعر يحاول إبداع نص يتجاوز حدود المنطق ويبين ويجسد هذه الرؤية (خيمنث ١٩٨٢م - ص ٣٣ - ٣٩) .

هذا هو الذى يفرّق بين قصائد بيثنتى أليكساندرى وبين قصائد خوان رامون أو جيّن من حيث كسر القوالب المنطقية والمنظور اللاعقلانى والذاتى وبحثه عن وحدة الحياة الإنسانية وأصلها اللاشعورى . وترتبط هذه السمات أشعار أليكساندرى (كما أشار كل من خوسيه أوليبيو خيمنث ومانويل دوران M. Durán) بطريقة معينة فى الكتابة ترجع إلى الرومانسية (نفس المصدر ص ٣٦) كما تؤكد رد الفعل ضد التوجه الخاص بالمضمون وضد منطقية الكتابات التى سادت خلال العشرينات وكذلك التأكيد على تقديم المشاعر على الشكل . ويمكن لنا رؤية ذلك فى المقاطع الثلاثة الأولى estrofas لقصيدته "الوحدة فيها Unidad en ella من ديوان "الفناء أو الحب" .

جسد سعيد ينساب بين يدى ،
وجه محبوب أتأمل فيه العالم ،
حيث العصافير الطريفة تُقَلِّد بعضها متفلته ،
تطير إلى إقليم لا يُنسى فيه أى شيء
شكلك الخارجى ماس أو ياقوتة صلبة
لمعان شمس تتلألأ بين يدى ،
بئر يستدعينى بموسيقاه الحميمة ،
بهذا النداء غير مفكوك الشفرة الصادر عن أسنانك
أموت لأنى ألقى بنفسى ، لأننى أريد أن أموت
لأنى أريد العيش فى النار ، لأن هذا الهواء القادم من الخارج
ليس هوائى ، بل هو الزفير الساخن
الذى إذا اقتربت منه يحرق شفتىَّ وتحمرّان من الداخل .
[J. O Jimenez 1982 ١٩٨٢م ص ١٦٠] .

Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
rostro amado donde contemplo el mundo
donde graciosos pájaros Se copian fugitivos.
volando a la regién donde nada se olvida.
Tu forma externa. Diamante o rubí duro,
Brillo de un sol que entre mis manos deslumbra,
Cráter que me convoca con su música íntima,
Con esa indescifrable llamada de tus dientes.
Muero porque me arrojo, porque quiero morir,
Poque quiero vivir en el fuego, porque este aire de fuera
No es mio, sino el caliente aliento
Que si me acerco quema y dora mis labios desde un fondo.

(J.O. Jiménez, 1982, 160)

تنساب الحبيبة فى صور شعرية تجعلها غير محددة الشخصية . وأغلب هذه الصور إيحائية Visionarias طبقًا لتعريف كارلوس بوسونيو : فسمات الصلابة واللمعان والحرارة والحجم الكونى لا تقوم على مواصفات موضوعية بل على تأثيرات ذاتية تكونت عند القارئ (بوسونيو ١٩٦٦م ص ١٠٦ - ١١٤) فصورة الانسيابية أو الحفرة أو الهوة تحدث تأثيرا موحيا ، رغم أنها تخص الإيحاءات الجنسية . كما أن الطريقة التى نشاهد فيها المقطع الأول وقد بسط صورة أولية للمحبوبة كوجه وجسد وسط مشهد خيالى من العصافير التى تعكس نفسها ثم تعود للطيران تذهب بنا بعيداً عن أى مشهد عقلانى أى إلى حالة تخيلية فياضة ، ويقوم المقطع الثالث بوظيفة "الرؤيا" Visioñ (نفس المصدر ص ١٢٣ - ١٣٣) وهو مشهد يقوم بوظيفة المعادل اللاعقلانى لحالة شعورية معينة .

إلا أن كافة هذه الأبيات تسهم فى خلق حالة شعورية فيها تماسك : فالمتحدث يقدم لنا صلته الحميمة بالحبيبة بالتعبير عن الرغبة فى تجاوز أناه الفردية وكأننا أمام فقدان للفردية وأمام عملية انصهار فى الطبيعة ، وبهذه الطريقة ننظر إلى الموضوع الرئيسى فى الكتاب ، حيث يتحول الحب إلى صورة (هل يمكن القول أيقونة ؟) رغبة بسيطة فى التوحد مع الكون المحيط . كما أن عنوان الديوان ينوه إلى هذا الموضوع : فالفناء والحب صنوان وطريقتان لتسمية نفس الدافع[١٥] ، كما أن الموضوع نفسه سيكون مركز الصدارة فى شعر بيثنتى أليكساندرى حتى صدور ديوانه " ظل الجنة Sombra del Paraíso (١٩٤٤م) .

وعندما يتولى تحليل إنتاج أليكساندرى يضعه أساسا ضمن الرافد الرمزى للحداثة الإسبانية : ورغم أنه قد يكون موجها نحو رؤى وجدانية ولا عقلانية فإنه يعكس حالة من التحديد تشبه قصيدة " الكمال Perfección لخورخى جين كما أنه أعلى بكثير من قصيدة " ٣٥ بوجيه (شمعة)" لساليناس . ويمكن أن نقول نفس الشيء عن ديوان " شاعر فى نيويورك " للوركا وهو ديوان ألفه الشاعر خلال الفترة بين عام ١٩٢٩ وعام ١٩٣٠م ، ورغم إثارته جدلا نقديا طوال فترة طويلة (فقد نشر بعد وفاة الشاعر ودار جدل كبير حول تنظيم المادة الشعرية) فإنه أثار فى الفترة الأخيرة الكثير من الاهتمام والكثير من تلاقى وجهات النظر بين النقاد ، وإذا ما كان يتضمن العديد من

الصور اللاعقلانية وبعض مشاهد الكوابيس فإنها تؤدى فى نهاية المطاف إلى إحداث خبرة محددة الملامح ، كما تمثل وجوداً غير طبيعي وميكانيكى يدخل فى تقابل ضمن مع مثاليات الحياة الطبيعية (انظر Diez de Revenga ص ١٧٨ - ١٨٠) . إذن نجد أن ديوان " شاعر في نيويورك " يضم العديد من بؤر التوتر والأصوات المتناقضة ويلح على فقدان لوركا الثقة فى العمل الشعرى وفى المجتمع الحديث (صوفاس ص ١٩٤- ١٩٨) غير أنه لا يبدو لنا عملاً غير منسجم أو مبهم ولا حتى يسمح بتحليلات متناقضة بالكامل . فإذا ما تجاوزنا لا عقلانية صوره الشعرية وطرائفه الخاصة نجد أنه مثل باقى دواوين بيثنتى أليكساندرى يدخل فى إطار الرمزية رغم أنه ينوه - كما سبق القول - ببعض الوهن الذى طرأ على الرؤية الحديثة للشعر وتصويره على أنه انعكاس لقيم الحياة[١٦] .

يمكننا أن نقول شيئًا مشابهًا عن ديوان "فوق الملائكة" (١٩٢٩م) لرفائيل ألبرتى فالصور الإيحائية imagenes Visionarias تقوم بتوليد انطباعات مكثفة وذاتية لعالم آخذ فى الزوال . وفى نهاية المطاف نجد أن هذه الصور الشعرية وخاصة صورة الملائكة غير المألوفين (والتى تسيطر على الكتاب) بمثابة المعادل لحالات شعورية ومشاعر إنسانية . وفى ديوان "عظَات ومقارّ " Sermones y moradas لألبرتى (كتب خلال الفترة من ١٩٢٩ ، ١٩٣٠م) نجد "الصور المنامية" Iinagenes Oniricas هى المسيطرة كما أن العلاقات القائمة مع المفاهيم والتقنيات السريالية أكثر بداهة . ونورد فيما يلى بضع أبيات توضيحية من قصيدة " عظة الأشعة والبرق " Sermon de los rayos y los relámpagos

المدينة التى تعرف تدفق الدماء نحو مغيب
التيجان ، تميل على الجانب الأيسر للموت .
لندن !
كل ما هو خارج الروح ما هو إلا نعوش للنجوم التى
على بعد ثانية فضلت أن تحرق وجوهها على أن تعيش أخر
نبض للكون فى الفوران البارد للسيوف
(ألبرتى ص ١٩٠)

\ La ciudad que conoce la precipitación de la sangre hacia el ocaso de las coronas, se inclina del lado izquierdo de la muerte.

A ver !

Todas las afueras de un alma son ya ataúdes para los astros que en un segundo de lejania perfirieron achicharrase los rostros a revivir la última pulsación del Universo en el arrebato ftío de las espadas.

(Alberti. 190)

تقوم هذه الصور الشعرية بوظيفة مهمة وهى التعبير الشفهى عن لوحة وجدانية فى الحياة الإنسانية امتدت إلى نوع من القلق الاجتماعى (صوفاس ص٢٣٣) ورغم أن اللاعقلانية فى هذه الصور لها غاية واضحة ومحددة فإنها تخطو خطوة أخرى نحو العقلانية التى سادت وسيطرت على جمالية الحداثة.

يمكن أن يرتبط إنتاج ثرنودا الذى كتبه بعد عام ١٩٢٩م بالسريالية فقد سيطر على شعره منذ البداية موضوع الرغبة غير المحققة أمام واقع متخيل وزائف . وقد جاءت أشعاره فى قوالب محددة وموجزة خلال عقد العشرينات إلا أنها الآن - أى بعد ذلك - تنتقل عبر صور تنساب بحرية وفى مشاهد إيحائية من خلال ديوان "نهر حب" un rio, un amor ؛ كما أن ديوانيه "المتع المحرمة" Los placeres prohibidos وحيث يسكن النسيان Donde habita el olvido قد ألفهما خلال الفترة بين ١٩٢٩م و ١٩٣٣م ومحصلة هذا الأسلوب شعر فيه توتر غير أنه محدد بشكل يتجاوز ما عليه شعر كل من لوركا وألبرتى فى هذا المقام . وقام فيليب سيلفر Philip Silver برصد بحث ثرنودا عما هو رومانسى ومهيب بدقة شديدة وحدد كيفية التعبير عنه من خلال قصائد تتذبذب بين التوجهات الرمزية والاستعارية وبين الرؤية المجازية Visión alegórica (سليفر ١٩٨٩ الفصلين الثالث والرابع) يمكننا إذن التأكيد على أهمية شعر ثرنودا كجزء من التوجه نحو الذاتية ونحو موقف التمرد الذى نرصده فى الشعر الإسبانى كما ينبغى القول بأنه لم يتخل بالكامل عن المبادئ الأساسية للحداثة .

أما خوسيه مورينوبيا José Moreno Villa – المولود عام ١٨٨٧م فقد كتب خلال العقود الأولى للقرن العشرين شعراً حسياً يذكرنا بالمرحلة الأولى لشعر خوان رامون خيمنث . وأعقب ذلك ببعض الأعمال الأكثر بعدا عن الزخرف وذات الأصداء الواضحة للشعر الإسباني التراثي ، غير أنه بعد ذلك سار على إيقاع العصر وأنتج لنا ديوانين بهما الكثير من الصور الغريبة واللاعقلانية وذات الأصداء السريالية : ألف ديوانه خاثينتا الشقراء Jacinta la Pelirroja عام (١٩٢٩) وعجائب Carambas (١٩٣١م) . ويبدو أن الأسلوب الجديد يعكس الرغبة في رصد التأثيرات الذاتية للخبرات الشخصية وبذلك يدخل إنتاجه ضمن النغمة السائدة .

من الضرورى أن نشير هنا إلى شاعرة أُهْمِلتَ عن غير حق ، ألا وهى إرنستينا دى تشامبورثين Ernestina de Chmpourcin . وقد أشرت فى بحث سابق لى أنها نشرت خلال الفترة بين عام ١٩٢٨ و ١٩٣٦م ثلاثة دواوين نرى فيها الصور الإيحائية imagen Visionaria وأنماط التشخيص واللاتشخيص بالإضافة إلى خليط من مختلف مستويات الواقع وكلها يتمخض عنها تجارب متخيلة ووجدانية (دبيكى ١٩٨٨) كما أن الإشارات الموجزة لأعمالها تنوه بأن رفضها يرجع إلى مواقف تقليدية إزاء شعر المرأة وإلى عدم القدرة على رؤية أصالة أشعارها .

ويلاحظ أن دواوين الشعر التى كتبها بدرو سالينـاس خلال تلك الفترة (وهى "الصوت مَرَدّه إليك (١٩٣٣م) وسبب الحب raozon de amor (١٩٣٦م) والندم الطويل Largo lamento) ليست لها علاقة من أى نوع بالسريالية ، وهى تسير عادة فى طريق الجدل حول الواقع الذى كان العنصر المسيطر على أعماله السابقة. غير أن وجود موضوع الحب والخيط السردى له ينوهان بمنظور أكثر شخصية وذاتية وهو عبارة عن محاولة لربط مناقشة الواقع بموضوع إنسانى خاص وأحيانا ما تعكس هذه المناقشة بعض ملامح اللاتحديد تشبه تلك التى رأيناها فى قصيدته "٣٥ بوجيه" . وفى قصيدته " أنت لا يمكن لك رؤيتها .." ...Tú no las puedes Ver (ساليناس ١٩٧٥م ص ٣١٤ – ٣١٥) يتأتى شعور بالغموض وعدم الفهم حيث يتم إخفاء المشار إليه (أى دموع المحبوبة) وذلك بتغليفه بمجموعة من الاستعارات . ويمكن قراءة هذه القصيدة على أنها تعبير عن اعتساف الكلمات والرموز .

استمر خورخى جين فى صهر ملامح ديوانه " أنشودة " طوال نهاية العشرينات وبداية الثلاثينات وتتضمن الطبعة الثانية لكتابه والتى نشرت عام ١٩١٦م خمسًا وعشرين ومائة قصيدة موزعة على سبعة أقسام (بينما نجد أن الطبعة الأولى التى صدرت عام ١٩٢٨م تتضمن خمسا وسبعين قصيدة موزعة على خمسة أقسام ، كما أن مراحل العمل على نمو الديوان بطريقة عضوية تعكس الرغبة الدائبة لجيّن لتجسيد الخبرة فى قالب شعرى ، رغم أن طبعة عام ١٩٣٦م قد أضافت بعض النصوص التى تعالج الموت والتوترات الإنسانية(١٧) .

عندما نلقى إطلالة شاملة على جزء مهم من الشعر الذى كتبه أفراد جيل السابع والعشرين خلال الفترة من ١٩٢٨ حتى ١٩٣٩م نجد أنه يعكس نمطا معينا وهو الصور الإيحائية والمشاهد اللاعقلانية والتراكيب النحوية المعقدة والتى ترتبط أو تقوم - وهذا احتمال كبير - على الكتابات السريالية ، وهى تراكيب كانت تستخدم لتجسيد صور وجدانية لعالم الأيام الخوالى ولأشخاص ذاهلين أو شاردى الفكر . ويمكن الربط بين المناظر الذاتية التى تولدت عن هذا الشعر وبين الظروف التاريخية وكذلك ربطها بفقدان الثقة العامة فى عقلانية ونظام الحياة ,بالتخلى عن النظام العقلانى واللغوى خلال عقد العشرينات . غير أن هذا لا يدل على الهجران الصريح للشعرية الرمزية أو للحداثة رغم أنه يشير إلى تغير فى الخطاب الذى أسهم بشكل ما فى إضعاف بعض طروحاتهم (وخاصة ما يشير إلى أن نظام اللغة يجب أن يعكس نظام الحياة) . ولم نكد نرى إلا القليل من رافد الإبهام الذى شهدناه فى مواقف الطليعيين وكتاباتهم الأمر الذى لم يكن له إلا تأثير قليل على الكتابات السائدة .

هناك شاعر أصغر سنا كان بمثابة الاستثناء ، فالحساسية الجديدة التى رصدتُها تلهم إنتاج ميجل إيرنانديث Miguel Hernandez والذى يمكن اعتباره بأنه الشاعر الإسبانى الأكثر أصالة ضمن هؤلاء الذين بدءوا يكتبون خلال عقد الثلاثينات . ولد الشاعر عام ١٩١٠م ووضعه النقد ضمن أفراد جيل " السادس والثلاثين " - ١٩٣٦ أى الجيل التالى لجيل السابع والعشرين . ويبرز ديوانه الأول Perito en Lunas (١٩٣٢م) من حيث الإبداعية الملحوظة لصوره الشعرية ويمكن فهمه بشكل أسهل من خلال الإشارة إلى اهتمام المؤلف بإنتاج الطليعيين وبأشعار جيّن وأشعار جونجورا

التى قرأها وهو يعمل كراعى غنم . وهذا الكتاب ينوه بأن ذلك الشاعر كان مثل الكثيرين من الشعراء الذين بدءوا البحث عن أصول شعره فى الأشعار الإبداعية والخلاقة فى الشعر الإسبانى السابق .

إلا أن ذلك الديوان المذكور يتضمن خليطا من المستويات والاتصالات اللاعقلانية والتى تقوم بتجزئة الواقع وتحدث الشقاق (أنظر دبيكى ١٩٩٠/ ص ٤٩٠ - ٤٩٣) . فتحولّ حوض إلى عمل فنى له أصداء دينية يحدث تأثيرات مشابهة لتلك الناجمة عن الفن السريالى ويمكن أن يتسبب فى إحداث عدة ردود فعل من جانب القارئ . وفى ديوانه "الشعاع الذى لا يتوقف" El rayo que no cesa (١٩٣٦م) وكذا فى نصوص أخرى كتبها فى منتصف الثلاثينات نجد أن استخدامه للصور الإيحائية وإحداث مؤثرات لا عقلانية هو الأكثر شيوعًا وظاهرية كما تتأتى عنه حالة من الكدر ناجمة عن الحب من جانب واحد ، كما تساعد على أن نقرأ شعره من خلال مناظير مختلفة . وتوضح الأبيات التالية ما نقوله .

تقودين محكمة من أسماك القرش
وكأنك تحملين منجلين مخسوفين
وحاجبين مُسوّدين ومقصوصين
من جراء تسويد القلوب وقَصِّها
دخلت قلبى ووضعت فيه
شبكة لها جذور ساخطة
[إيرنانديث ص٢٢٩]

Guiando un tribunal de tiburones,
Como con dos guadañas eclipsadas,
con dos cejas tiznadas y cortadas
de tiznar y cortar los corazones,
en el mío has entrado, y en él pones
una red de raíces irritadas...

(Hernández,)

فالاستعارة التى تشبه حاجبى الحبيبة بمنجلين لتصوير قسوتها تتسم بالذاتية والتكثيف رغم أنها تقوم على تراسل مفهوم بين طرفى التشبيه ، ومع هذا لا يمكن فهم وضع أسماك القرش من خلال الطريق المنطقى ويمكن أن نطلق عليها التسمية التى يحبذها كارلوس بوسونيو "إيحائية" حيث إنها تجسِّد تدمير "الفاعل" فى تراسل يتسم بالوجدانية وليس المنطقية . غير أن صورة محكمة من أسماك القرش غير مفهومة ظاهرياً . وهنا أرى أن تبرير وجودها يكمن فى العلاقات الصوتية القائمة بين حروف المفردات – tribunal de tiburones – الأمر الذى يحدث تأثيراً وجدانياً قوياً لمساندة الحالة الشعورية التى تلف القصيدة ثم تقودنا إلى محاكاة للأصوات Onomatopeya بعد ذلك بخمسة أبيات من خلال الحرف " r " ومع هذا يمكن لهذه الصور أن تثير الكثير من التفسيرات الأخرى وربما كان أهمها أنها تقلل من تنويه القصيدة لموضوع اللعب بالكلمات : أى أن الموضوع المفترض للقصيدة يتلاشى ، الأمر الذى يضع هذه القصيدة على حافة " الإبهام " . ويلاحظ أن هذه القصيدة وقصائد أخرى لميجل إيرنانديث تعتبر مثالا لما أطلقت عليه الرافد الثانى للحداثة فى إسبانيا تلك الفترة (انظر دبيكى ١٩٩٠م ص ٤٩٣–٥٠٠ ، انظر أيضًا إيرنانديث " جار الموت Vecino de la muerte ص ٢٧٦ – ٢٧٩) . كما أن التغيرات السريعة فى الأسلوب والمنظور تستدعى التجربة الطليعية خلال أعوام مضت وتتشابه معها . وإيجازاً لما سبق يمكن القول بأن شعر إيرنانديث يتسم بخلطه مجموعة من ملامح الحداثة وخصوبة عجيبة فى التوليف بين الإبداع الرمزى وتقنيات تجديد الصورة والعناصر غير المحددة .

ولد شعراء آخرون مثل ميجل إيرنانديث خلال الفترة بين ١٩٠٧م و ١٩١٥م ، وتم تصنيفهم كأعضاء فى جيل السادس والثلاثين وقد بلغ هؤلاء منازل مهمة خلال عقد الثلاثينات[١٨]. وكانت كتبهم ترتبط – كما هو منتظر – بشعر جيل السابع والعشرين ، ومع ذلك فإنتاجهم الأصيل يتمحور حول استخدام الخبرات الذاتية كموضوع والتعبير عن المواقف الوجدانية من خلال الأشعار (انظر جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧م الجزء الأول ص ٥١–٧٥) ونسوق مثالاً على ذلك وهو ديوان " قصيدة الليل El Cantar de la noche (١٩٣٥م) لخيرمان بلييرج German Bleiberg حيث نعثر على صور للطبيعة وقد رُسمت بعناية بالغة الأمر الذى يذكر بالصور الشعرية عند خورخى جين " إلا أن الإشارات إلى

تجربة حب معينة تتسم بالشيوع والأهمية كما أن الحالات الوجدانية للمتحدث تصبح محورية . وبالنسبة لجابريل ثيلايا Gabriel Celaya فيلاحظ أن أول ديوان له "مدّ الصمت" Marea del silencio (١٩٣٥) يستخدم مشاهد الطبيعة لينقل لنا بعض الانفعالات وبذلك يشكل رؤية " رومانسية جديدة " للحياة .

ربما كان الإنتاج الشعرى للويس روسالس Luis Rosales فى تلك الآونة وما بعدها الأكثر أهمية وتحديداً ضمن شعراء هذه المجموعة . فديوانه "أبريل Abri (١٩٣٥م) يستعين بصور من الطبيعة وبه أصداء لشعر عصر النهضة فى إسبانيا . وهو يستخدم كل هذا ليقدم لنا تأملا فيه الدهشة ، حول الحياة والحب . إلا أن أبرز ما يميز ذلك الكتاب عن الشعر السابق عليه (أى عن شعر خورخى جيّن على سبيل المثال) هو الاستخدام المحدد لما هو شخصى واتخاذ موقف سردى واضح والتواجد البارز للمشاعر والمفاهيم الدينية . وتسهم ذكريات الطفولة ومحاولات استعادة الخبرات الماضية فى إحداث تأمل شغوف بالحياة والطبيعة ، ويؤدى كل ذلك فى نهاية المطاف إلى أغنية تسبّح بحمد الله. ويمثل هذا الكتاب فى نظرى بداية نمط جديد فى الكتابة سوف يستمر فى شعر . روساليس خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية وكذلك الأمر فى الإنتاج الشعرى لزملائه وبعض الشعراء الشبان .

اتسم الأنتاج الشعرى الأول لليوبولدو بانيرو Leopoldo Panero بالتجديد والتجريب ضمن أعضاء ذلك الجيل فالنصوص الأولى نلمح بها ملامح تشير إلى الطليعيين (عدم الالتزام بعلامات الترقيم ، والصور الشعرية اللامنطقية) كما تعاون فى مجلة "الحصان الأخضر Caballo verde بقصيدة تتألف من مجموعة من الصور الإيحائية (انظر كانو بايّسنا ١٩٧٢م ص ٢٤٨-٢٤٩) صدر له عام ١٩٤٥ ديوان بعنوان "أشعار وادى الرّمة Versos del Guadarrama وهو يتضمن أشعارا كتبها خلال فترة الثلاثينات حيث يلجأ إلى الوصف لاحداث تأثيرات وجدانية وهنا تجسد المشاهد الطبيعية مشاعر الشوق والحزن . ومن جديد نرى الأحداث الشخصية (بما فى ذلك موت شقيقه) وقد أثمرت شعر وجدانيًا مكثفًا حيث تستكن فى أعماقه مفاهيم التأثير المأساوى للزمن . ومع بداية الأربعينات تصدر عن قلم بانيرو أشعار دينية رائعة يستخدم فيها صورًا من الطبيعة .

يمكننا أن نقول شيئًا مشابهًا فيما يتعلق بالإنتاج الشعرى للويس فيليبى بيبانكو L. F. vivanco حيث يعتبر ديوانه " أغانى الربيع Cantos de Primavera (١٩٣٦) بداية مسار شعرى سوف يبلغ قمة تطوره خلال الأربعينات والخمسينات . أما فيما يتعلق بديونيسيو ردرويخو Dionisio Ridruejo – مؤلف عدة قصائد (سوناتات) جيدة السبك الموضوع الرئيسى فيها هو الحب ، وهو بذلك يقترب من الدواوين الأولى لكل من إلدو فونسو – مانويل خيل Ildefonso Manuel Gil وكارمن كوندى Carmen Conde .

غير أن كلا من بانيرو وروساليس هما الوحيدان اللذان على صلة بالسريالية ولهما بعض الصور القائمة على السريالية والتى شهدناها لدى كل من لوركا وأليكساندرى وألبرتى و تشامبورثين . إلا أن شعراء المجموعة يرتبطون بشكل ما بالرافد الوجدانى الذى شهدناه أيضا فى الأعمال الشعرية خلال فترة الثلاثينات والتى خرجت من أقلام أولئك الشعراء المخضرمين ، كما أن الجميع قد عالجوا الموضوعات والأحداث الشخصية . ولا شك أن هذه الأحداث كانت قائمة فى النصوص التى أنتجت خلال بداية العشرينات على يد كل من خوان رامون خيمنث وخورخى جيّن ومع هذا فقد كانت مستخفية بعض الشيء كما طرأ عليها تحولٌ يرتبط بدرجة تركيز القصيدة على تجسيد " الحاضر الأبدى " وها هى الآن تصبح أكثر مركزية وتؤكد المجلات الأدبية خلال الثلاثينات هذا التغيير فمجلة "مجلة أنيانيا" Revista de España تأسست عام ١٩٣٣ . وقد أشار خوان كانوبايّسنا إلى أنها تدافع عن "عودة الإنسانية Rehumanización" إلى الأدب كما نُشرت فيها مقالات تحث الشعراء على أن يكون لحياتهم وعصرهم صدى فى أشعارهم التى يجب أن تكون مفهومة (كانوبايستا ١٩٧٢م – ص ١٤٤ – ١٤٨). هناك أيضا مجلة " Cruz y Raya – صليب وشرطة – التى تعتبر أهم من سابقتها حيث حلت محل " مجلة الغرب " فى ميادين عدة حتى أصبحت المجلة الأدبية الأكثر أهمية فى إسبانيا ، كما اتخذت منظورا أقل جمالية وأكثر فلسفية ودينية على مدار الأعداد التسعة والثلاثين التى صدرت خلال الفترة من ١٩٣٣م وحتى ١٩٣٦م . وهناك بواد تؤكد على ظهور الرومانسية الجديدة منها عودة الاهتمام بجوستابو أدولفو بيكر بمناسبة الاحتفال بالمئوية الأولى له (١٩٣٦م) والعناية بأشعار جارثيلا سودى لابيجا Garcilaso de la vega احتفالاً بالذكرى المئوية الثالثة فى نفس العام المذكور (جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧ الجزء الأول ص ٤٤ – ٤٨) .

وحتى تتكون لدينا صورة أكثر شمولية للشعر الإسباني خلال الثلاثينات يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أعمال شعراء مخضرمين أُنتِجت خلال الفترة المذكورة . فلم يكد أنطونيو ماتشادو يرتبط بذلك التغير الذى ناقشته فديوانه "ديوان مفتعل un Cancionero Apócrifo يطرح نقاشًا فلسفيًا عميقًا حول الحياة والفن من خلال ما يكتبه شعرا ونثرا ويأتى بذلك عن طريق أفواه بعض التابعين heteronimos كما أن الكتاب به العديد من المناظير (ومنها ذلك المنظور الناشىء عن مختارات شعرية لشعراء وهميين بما فى ذلك شخص يدعى أنطونيو ماتشادو يختلف عن المؤلف الحقيقى) . إلا أن هذا التشابك والتعقيد فى المناظير الذى نراه فى هذا الكتاب لايتناقض مع الرغبة الدائبة - والحديثة - فى إيقاف تأثير الزمن من خلال الشعر . ومع ذلك ينوه الكتاب ببعض التعديل فى المنظور الرمزى الذى كان سائدا خلال العشرينات كما نلاحظ فيه تضاؤل الثقة فى الفن كوسيلة لتجسيد المعنى بالكامل ، وفى الوقت نفسه نجد مجموعة القصائد المعنونة بـ"أغانى لجيومار Canciones a Guiomar تختلف عن الكتاب "ديوان .." رغم أنها منشورة فيه حيث نرى فيها تجربة حب مكثفة فى إطار الوعى العميق بالزمن(١٩) .

أما إنتاج خوان رامون خيمنث فى عقد الثلاثينات فلم يطرأ عليه أى تطور مهم : فكتابه الوحيد الذى صدر خلال تلك الحقبة " أغانى Canciones يتضمن - فى أغلبه - مراجعات لنصوص سابقة ولا يضع أو يرسم معالم لآفاق جديدة . واستمر خوان رامون يكتب القصائد ويعيد صياغتها مع تنامى رغبته فى التوصل إلى التعبير الكامل أو الذى يصل إلى درجة الكمال ، غير أن إنتاجه أصبح بعد ذلك أكثر ميلاً للفلسفة كما سنرى فى الفصل التالى . وعلى أية حال نجده - خوان رامون - وقد اتخذ سبلاً عدة ليحدثنا عن شعرية مغلقة يرى من خلالها الشعر على أنه أيقونة وظل بمبعد عن التطورات الجمالية خلال الثلاثينات .

هذا التغير باتجاه الذاتية وتصوير الخبرة الشخصية بشكل مباشر وتنوع طرائق توليد ردود الأفعال الوجدانية - السلبية فى أغلب الأحيان - إزاء تصاريف الحياة (وهو تحول لاحظناه ابتداء من عام ١٩٢٨م) لم يحد بالشعر الإسبانى بعيداً عن الرافد الأساسى ألا وهو الرمزية الحداثية . وظل النموذج الرمزى الذى يرى القصيدة على

أنها تصوير موضوعى للمعانى غير المفهومة وجعل الخبرات الزائلة " حاضرة ودائمة " هو الأساس فى كثير من المواقف الشعرية وتمخض عنه شعر يمكن قراءته فى إطار سياقه ؛ ومع ذلك يمكننا أن نلمح بعض التغير وبعض الوهن فالصور الإيحائية ذات الطابع السريالى والسمات الذاتية والشخصية التى عليها العديد من القصائد (حتى ولو أدخلها الشعراء داخل الاطار الرمزى) تحدو بنا إلى إثارة الجدل حول مثالية النص كأيقونة وكمعادل ، وكذلك الجدل حول المقولة التى تنادى بأن المعنى يمكن أن يتجسد تماما من خلال الصيغة اللغوية . أضف إلى ما سبق أن وجود الشعور بغيبة الانسجام الاجتماعى والفردى أدى بشكل مشابه إلى فقدان الثقة فى الأنسجام فى لغة الشعر . فألعاب المناظير المختلفة التى اتخذها أنطونيو ماتشادو واستخدامه للشعر والنثر معا يمكن أن تكون على ارتباط بتلك التغيرات غير أن الأصداء الطليعية كانت النغمة الخلفية ومعها التراكيب السريالية ذات التوجه المناهض للرمزية ، وبرفقتها أيضا النصوص "غير المحددة" لكل من ساليناس وميجل إيرنانديث[٢٠] . وهنا يمكن الحديث عن مفاتيح تهيئ الطريق لنهاية عصر الحداثة .

٣ – عنصر مُحَدّد آخر : شعر الالتزام

اتسم التغير التالى سواء فى الحساسية أو التوجه الجمالى بأنه مختلف عن سابقه فهناك بعض العناصر التاريخية التى أسهمت فى تشكيل ملامح التغيير بالاتجاه نحو مزيد من الذاتية فى الشعر الإسبانى خلال الثلاثينات، أثرت أيضًا فى حفر الاهتمام بفن وشعر ملتزمين ولهما نفع utilitarios فالكساد الاقتصادى والغموض والاستقطاب السياسى وثورة إقليم استورياس والحرب الأهلية التى كانت على وشك الوقوع كلها عناصر ساعدت على انغماس الشعراء – مثل باقى أفراد المجتمع – فى الموضوعات السياسية والاجتماعية .

ظهر الأهتمام الأولى بالشعر الملتزم فى صفوف اليسار وتحولت بعض المجلات التى نبرز منها إسبانيا الجديدة Nueva España (١٩٣٠-١٩٣١) وأكتوبر (١٩٣٣-١٩٣٤م) إلى أدوات تنادى بالشعر الاجتماعى والثورى . وخلال الحرب الأهلية الأسبانية ظهرت مجلة " إنها ساعة إسبانيا Hora de España (١٩٣٧-١٩٣٩) ونشرت شعراً ونثراً ملتزمين يعبران عن وجهة نظر الجمهوريين . وكانت هذه المجلات قاطبة تضم بين دفاتها هجوما على " الشعر الصافى " وعلى المبادئ الجمالية التى تُنسب إلى خوسيه أورتيجا وإلى الموروث الرمزى الذى أدين بأنه شعر يعود إلى شعر الأزمنة الخوالى decadente . كما أسهم تواجد ثيسار بايخو Cesar vallejo فى مدريد وسلسلة المحاضرات التى ألقاها حول مايكوفسكى Maiakovsky وحول الفن كأداة سياسة فى زيارة الاهتمام بهذا المنظور [كانوبايستا ١٩٧٢م ص ٩٤-١٠٦ . انظر أيضا جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧م الجزء الأول ص ٨٠-٨٥)]. وتمخض عن ذلك مناقشات ساخنة حول الشعر كأداة للتغيير الاجتماعى . ورغم هذا لم نر رؤية "ملتزمة" فى الفن وقد سادت المناخ الثقافى حتى بداية الحرب الأهلية . إلا أن الالتزام الاجتماعى والسياسى ظهر كملمح ملحوظ فى أعمال بعض الشعراء المهمين .

أحيانا ما نرى التوجه الاجتماعى السياسى مرتبطًا بأسلوب ومبادئ السرياليين وعن ذلك نرى توليفة متشابكة من المقاصد من الصعب فهمها ، ويرجع أساس تلك العلاقة إلى فرنسا ، حيث نرى بعض الكتاب السرياليين ومن بينهم لويس أراجون يعبرون عن رغبتهم فى وضع السريالية لخدمة "الثورة" وهذا ضد الاحتجاجات العنيفة الصادرة عن

بريتون (كانوبايستا ١٩٧٢ ص ١٣٨ - ١٤٠) أما فى إسبانيا فبعد أن قام كل من رفائيل ألبرتى وميجل إيرنانديث بتطوير الشعر السريالى كوسيلة للتعبير عن رؤى ذاتية أسهما أيضًا فى تطوير واتخاذ موقف يناصر الأدب الملتزم ، وبدأ كلاهما فى كتابة شعر اجتماعى يفيد من الصور واللغة السريالية . وأحيانا ماساعدتهما اللغة والصور الشعرية المذكورة على البعد عن " التعليمية " وقد أسهمت التقنيات السريالية التى نراها فى ديوان بابلو نيرودا "مَقَار" Resdencias وكذا الأصداء السريالية فى مجلة "الحصان الأخضر فى الشعر" Caballo Verde para la Poesía فى الربط بين السريالية والفن الملتزم (انظر أيضا جيست ١٩٩٣م) ومن الممكن أيضا إسهام قصائد ثيسارباييّخو فى إذكاء وتوطيد تلك العلاقة .

كان رفائيل ألبرتى فى تلك الفترة الشاعر الذى ينتج الشعر الملتزم ويحض عليه فى إسبانيا فبعد أن قام بزيارة للاتحاد السوفيتى عام ١٩٣٢م أكد توجهه الجديد من خلال رئاسته لتحرير مجلة أكتوبر وكتابته العديد من المقالات والرسائل والتعليقات وإبداعاته الشعرية (انظر كانو بايستا ١٩٧٢ ص١٧٠ - ١٧٢) . وانطلق ألبرتى فى تنظيم هجمات مباشرة على الطبقة الحاكمة وعلى الكنيسة وعلى طبقة الأغنياء من خلال مجموعة من القصائد والكتب الصغيرة التى أصبحت فيما بعد جزءًا من كتابه *الشاعر فى الشارع* El Poeta en la Calle (١٩٣١-١٩٣٦) وديوانه "بين لحظة وأخرى" De un momento a otro (١٩٣٢-١٩٣٨) كما نادى أيضًا بضرورة توحيد صفوف المضطهدين وبضرورة الحرب على من يمارسون القمع ؛ ونرى فى أغلب أشعاره نوعًا من " التعليمية " البسيطة التى تحول دون الإثراء الفنى . واليوم نرى أنه لا يصلح من هذه الأشعار للقراءة إلا النذر اليسير ، وفى هذا المقام ربما كانت الأعمال التى تصف الفظائع المأساوية التى تمخضت عن الحرب الأهلية هى الجديدة والأكثر فعالية . فعلى سبيل المثال هناك قصيدته "مدريد - خريف" Madrid - Otoño (ألبرتى ص ٢٣٢ -٢٣٤) نجد سلسلة من الصور المنامية مكتوبة بأسلوب سريالى يمكن أن يذكرنا بشعر ألبرتى فى نهاية العشرينات ، حيث ترصد تلك الصور الآثار الدرامية المترتبة على القصف الذى تعرضت له المدينة . ويختلف هذا النص عن غيره من النصوص الشعرية التى تميل إلى الدعائية فى حفاظه على رافد الكتابة الذاتية الذى شهدناه فى بداية الثلاثينات .

كتب ألبرتي قصائد أخرى تتسم بالمباشرة بعد الحرب الأهلية . ومع هذا فسرعان ما بدأ في كتابة ديوانه " بين القرنفل والسيف Entre el clavel y la espada وهنا نجده يعود ، وعن وعي ، ليتخذ منظوراً فنياً . وتؤكد قصيدة فاتحة الديوان الرغبة في العودة "إلى الكلمة المحددة /العذراء وإلى الفعل الدقيق المعنى والصفة المحددة" (المصدر نفسه ص ٢٥٢) ويتضمن هذا المجلد عدة أنماط من النصوص ابتداء من السوناتات Sonetos وانتهاء بالقصائد ذات البناء التقليدي حيث نجد الصور وقد تولدت عنها تنويعة من الإيقاعات والحالات الانفعالية .

تحول شعر ميجل إيرنانديث بشكل درامي إلى الموضوعات الاجتماعية من خلال ديوانه "رياح القرية" Viento del Pueblo (كتب خلال الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٣٧م ونشر في نهاية هذا العام الأخير) ومن خلال ديوانه " الرجل يترقب El hombre acecha (كتب خلال الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٣٩ - وعلينا أن نتذكر أن ميجل إيرنانديث زار الاتحاد السوفيتي عام ١٩٣٥م واطلع هناك على نظريات الواقعية الاجتماعية) . وهنا نجد أن الرسالة الأجتماعية المباشرة التي تسير عليها القصائد والإيقاع الخطابي الذي نجده في كثير منها (علينا أن نتذكر أنها كانت موجهة للألقاء) يقللان من أهميتهما في أيامنا هذه . ومع ذلك فهذه الدواوين وخاصة الثاني منها بها قصائد لها قيمتها الفنية ، حيث نجد الصور الشعرية والرؤى والتصوير كلها تجسد التأثيرات الانفعالية للمعاناة الإنسانية . ففي قصيدته "الجوع" El hambre - على سبيل المثال - نجد الموضوع المجرد للجوع وقد تحول إلى رؤية عريضة تشبه ما رأيناه في الدواوين الأولى لميجل إيرنانديث ثم تخلت عن المكان لتفسح الطريق أمام مجموعة من الاستعارات وأمام تأملات يُعَبَّر عنها باستخدام ضمير المتكلم . وعلى أية حال فهذا الشعر في متناول الجميع وخاصة عندما يلجأ إلى الاستعارات العريضة الآفاق لإحداث رؤى واقعية تشبه تلك التي نراها في ديوانه " الشعاع الذي لا يتوقف El Rayo que no cesa .

ومن المناسب القول بأن ديوانه التالي "أغاني وقصائد شعبية عن الغياب" Cancionero y ronancero de ausencias الذي كتبه خلال الفترة بين ١٩٣٨م و ١٩٤١م قد تخلى عن اللهجة الخطابية وعن الرسائل المباشرة التي هي من سمات الشعر الأجتماعي . وهو يجمع في الديوان المذكور بين بيت الشعر "المقفى" الذي يذكرنا بالشعر التقليدي

ذى الصور الإيحائية ذات الطابع السريالى وذلك لتصوير مآسى الحياة وآمالها . ورغم أن الموضوعات الاجتماعية حاضرة فى الكتاب إلا أنها تظهر هنا بشكل مختلف وأكثر عالمية وتوضح الأبيات التالية ما نريد قوله :

كل المنازل عيون	Todas las casas son ojos
تصدر وميضها وترقب	Que resplandecen y acechan.
كل المنازل أفواه	Todas las casas son bocas
تبصق وتعض وتقبلّ	que escupen, muerden y besan.
كل المنازل أذرع	Todas las casas son brazos
تتدافع وتتصافح	Que se empujan y se estrechan.
....	....
وعلى صيحة واحدة كل المنازل	Y a un grito todas las casas
تحمل على بعضها وتتفرق	se asaltan y se despueblan.
وعلى صيحة واحدة تهدأ	y se fecundan, y esperan.
ويخصّب بعضها البعض وتأمل .	
[إيرنانديث ص ٤٥٠-٤٥١]	(Hernández, 450-51).

واستناداً على هذا الكتاب الأخير لايرنانديث يمكن التنويه بأن التوجه الخطابى والوعظى فى شعره الاجتماعى السابق لم يكن يمثل إلا رد فعل شخصى ناجم عن ظروف تاريخية معينة وقد جاء هذا رغم توجهه وقدراته الشعرية . ويبدو أن نفس الشىء قد عاشه رفائيل ألبرتى إذا ما وضعنا نصب أعيننا التطور اللاحق على إنتاجه الشعرى من خلال ديوان "بين القرنفل والسيف" ، وتندرج نفس المقولة على الكثير من مؤلفى الشعر الاجتماعى والسياسى خلال الحرب الأهلية .

لاشك أن الرافد الأجتماعى أثر كثيرا فى شعرية وإنتاج شعراء إسبان آخرين من الأسماء المهمة . فقد عبر أنطونيو ماتشادو أنه ضد انغماس الشعر فى السياسة وظل على هذا الموقف حتى عام ١٩٣٤م إلا أنه تحول بعد ذلك لكتابة بعض قصائد الألتزام

وساند الشعر الثورى (انظر خوان كانو بايستا ١٩٧٢م ص ١٥٥) ومن جانبه نجد إميليو برادو أحد أفراد جيل السابع والعشرين (والشاعر الذى أبرز من خلال عمله السابق بعض التوجهات الفلسفية والتأملية) وقد كتب عددا كبيرا من القصائد التى تعالج الموضوعات الاجتماعية خلال الفترة بين عام ١٩٣٠م و١٩٣٥م. وقد جُمعت هذه القصائد فى ديوانه "سائرون سائرون فى هذا العالم ولن تستطيعوا" Andando, andando Por el mundo y no Podréis . ونرى أغلبها - فى يومنا هذا - غريبًا بسبب ما عليه من نغمة خطابية ومشاعر واضحة . ويلاحظ أن أغلب إنتاج لويس ثرنودا من الشعر خلال تلك الفترة يعالج موضوع التضامن الإنسانى وقد جمعه فى ديوانه "الغيوم" Las nubes .

نشر الكثير من الشعراء الآخرين غير المعروفين على الساحة الشعر الاجتماعى فى المجلات ولوحات الدعاية سواء كان ذلك قبل الحرب الأهلية أم أثناءها ، كما تولوا إلقاء الأشعار عندما تحولت إلى وسيلة لرفع الروح المعنوية وإلى إحدى وسائل الدعاية بين القوات الجمهورية . فالرسائل الاجتماعية والأهداف التعليمية كانت هى العنصر المسيطر رغم أن الجهد فى الحصول على قبول القارئ جعل الشعر - فى رأى أنطونى جيست - يحتفظ ببعض التكثيف (انظر جيست ١٩٩٠م) .

ومن المنطقى أن يكون هناك شعر ملتزم ذو طبيعة تتعلق باليمين ؛ وينْسب جرثيا دى لاكونشا بداية هذا التوجه إلى رامون دى باسترّا Ramón de Basterra الذى كتب فى نهاية عقد العشرينات أشعار حَثّ درامى يشد فيها على يد إسبانيا حتى تقوم بدور الريادة الروحية لأوربا (١٩٨٧ الجزء الأول ص ٩٠ - ٩١) . ونشر خوسيه ماريا بيمان José María Pemán أول ديوان مهم له خلال تلك الفترة وهو "مرثية تراث إسبانيا Elegía de la tradícion de España فأبياته السباعية المقاطع بمجموعاتها المطولة وكذا الأبيات ذات الأحد عشر مقطعًا تعبر - بنغمة فيها شىء من المبالغة - عن العظمة والأمجاد التى يجب على إسبانيا أن ترنو إليها وتنجزها بناء على ما لديها من معطيات تاريخية . وهناك قصيدة لبيمان بعنوان "قصيدة الحيوان والملاك" Poema de la Bestia y el Angel (١٩٣٨م) التى تعتبر عملاً ملحميًا يسير على نغماته تمجّد القيم الروحية فى إسبانيا كما نجده وقد حولّ الحرب الأهلية إلى رمز وإلى حملة صليبية أسطورية ، غير أن الناظر لهذه القصيدة اليوم يجدها تتسم بالتسلط والحدة .

ظهر الكثير من الأشعار ذات الطابع الدعائى خلال الحرب الأهلية وبعدها مباشرة ، وقد جاءت من أقلام الكثيرين ، فكما هو الحال عند كتّاب اليسار نجد البعض الآخر من الشعراء المهمين الذين نشروا أعمالاً مهمة قبل الحرب ، ولكن بنغمة مختلفة ، ينشرون قصائد سياسية ، ومن أبرز هؤلاء نجد لويس روسالس الذى نشر مجموعة من القصائد (السوناتات) تكريماً لخوسيه أنطونيو بريمو دى ريبيرا J. A. Primo de Rivera . نجد أيضا ديونيسيو ريدريويخو Dianisio Ridruejo وقد ألف بعض القصائد الخطابية . وهناك بعض الشعراء الذين التفوا حول إصدار كتاب مشترك بعنوان "أشعار المحارب Los versos del Combatiente حيث ضم كلاً من روسالس وبيمان وريدريويخو وبيبانكو ومانويل ماتشادو) وقد لاحظ جرثيا دى لاكونشا أن هذا الكتاب المشترك يلح فى المقام الأول على الأصل فى إسبانيا الموحدة بعد الحرب الأهلية (١٩٨٧ الجزء الأول ص ٢٤٣-٢٥٢) .

وإذا ما تأملنا الوضع من منظورنا الحالى لوجدنا أن التحول نحو الشعر الاجتماعى والسياسى قبل الحرب الأهلية الإسبانية وبعدها أسهم فى إفقاره إذ تحولت القضايا السياسية إلى عناصر دعائية . غير أن الأثر الأكثر أهمية تمثل فى أن الخطاب المتعلق بالشعر انحسر فى شكل نقاش مبسط أساسه ما إذا كان على الفن أن يخدم الأهداف الأجتماعية أم لا . وهذا يمثل فى نظرى تقليص المنظور . إلا أنه من المنطقى أن هذا النقاش ساعد فى التباعد عن الرؤية الخاصة بمدرسة الحداثة التى تصور القصيدة على أنها أيقونة وكهدف لغوى لنقل المعنى . ومع ذلك فهذا المثال الرمزى الطموح الذى يسعى إلى تجسيد الخبرات كان عرضة للجدل والتعديل كما سبق القول فى البند السابق . وفى هذا المقام فمن منظورنا الآنى نجد الشعر السريالى الذى يحمل بعض البصمات الاجتماعية أكثر ثورية فى حقيقة الأمر من الشعر السياسى المباشر . وقد أدى الاتجاه إلى شعر يعنى بالرسالة والمباشرة السياسية إلى توقف حالة الوهن التى عليها بعض مبادئ الحداثة والتى كان قد فعلها بها الشعر الذاتى مثلما أسهمت الحرب الأهلية فى قطع الطريق على التطور الثقافى لإسبانيا . وسوف تمضى عدة سنوات قبل أن تعود البلاد لتشهد مناقشات ثرية وذات جوانب متعددة بشأن وظيفة الفن .

ومن هنا نجد أن التوجه الاجتماعي والسياسي هو نوع من الانحراف عن المسار ناجم عن عوامل خارجية ، ويمكن التنويه أن ذلك الانحراف قد أثر على تطور قطاع عريض في ميدان الشعر والشعرية في إسبانيا حتى عام ١٩٦٠ تقريبًا . ومن هذا المنطلق نجد الشعر الاجتماعي الذي سيظهر خلال منتصف عقد الأربعينات ويستمر حتى الخمسينات مع ما سيصحبه من "شعريات" وقد أصبحت له غايات وآفاق سياسية واجتماعية تشبه تلك التي كانت سائدة خلال عقد الثلاثينات . وسوف يتوجّب على المناقشات الدائرة حول توجهات الشعر أن تحل - ولو بشكل دفاعي أحيانًا - إشكالية الأدوار والقضايا السياسية . كما سنرى أن التوجه القائل بأن الشعر يقوم بتوصيل مواقف وأفكار تتسم بالبساطة الشديدة يتمخض عن خطاب غاية في المباشرة . وعلى أية حال فقد كان أنصار النظام السياسي الجديد وكذا معارضوه يكتبون شعراً (خلال الأربعينات والخمسينات) يتسم بالنغمة الواحدة والأسلوب المباشر . وبهذه الطريقة نجدهم وقد تحولوا بشكل غير واع إلى مساهمين في إذكاء الوظيفة السائدة في اللغة ألا وهي أنها أداة لنقل الأفكار والأيديولوجيات. غير أنه بعد تلك الفترة بسنوات أمكن تجاوز ذلك الخطاب ومثّل ذلك جزءا من حركة أساسية تذهب إلى ما بعد الحداثة. ومن هذا المنظور نجد أن الفكرة الخاصة بالشعر الاجتماعي وممارسته كانتا في إسبانيا بمثابة انحراف طويل عن مسار (حتى منتصف الخمسينات) التطور في طريق ما بعد الحداثة والانتقال إلى الحقبة التالية .

الهوامش

(١) ربما كانت كتابات الطليعة استجابة متعددة الطرائق للتصنيع ونمو اقتصاديات السوق (رغم أن إسبانيا لم تشهد إلا ظواهر محدودة) وهى كتابات تجمع بين الإعجاب بالتقدم التكنولوجي ورد الفعل النقدى والسافر أحياناً من البعدين التجارى والعامى (انظر جيست ١٩٩٢م ، وكانو بايستا ١٩٨١الفصلين الثالث والرابع) .

(٢) هناك بعض المصادر التى تصور جيداً مفهوم "الإبهام" على أنه ظاهرة أدبية جاءت خلال فترة ما بعد الحداثة (لمزيد من التفاصيل انظر قائمة المراجع المرفقة) ،وانظر أيضا الفصلين الرابع والسادس من هذا الكتاب . أضف إلى ما سبق نسوق بعض المصادر وهى The postmodern Condition de Lyotard والفصل الثانى من Paracriticisms يحسن . والمرحلة الأخيرة فى Five Faces of Modernity de Colinescu .

(٣) تعكس الفقرات التالية التى نقلناها من مجلة تريانتس - أكتوبر عام ١٩١٩ ص ٢٦ ، ٢٧ - نقلاً عن بيديلا (ص ١٠٩) دلالات مهمة .

" الصورة الثلاثية ، والرباعية ... إلخ لاحظوا كيف نتباعد عن الأدب التقليدى فهذه الصور التى يمكن أن تخضع لقراءات عدة ... ومبدع الصور الشعرية لا يقدم لنا نثراً متخفياً : إنه يبدأ عملية الإبداع من أجل متعة الأبداع (شاعر - مبدع - طفل - إله) ... ولابد أن تصبو الصورة إلى التحرر الكامل وبلوغ أقصى الدرجات المثالية. الصور المتعددة لا تشرح شيئا ولا يمكن ترجمتها نثراً . أنها الشعر .. وهى أيضا الموسيقى ... فالموسيقى لاتريد قول شىء .. وكل واحد يقوم بوضع الكلمات التى تناسبه مع هذه الموسيقى وهى كلمات غير محددة وتتغير حسب الحالة الشعورية . إذن يمكننا من خلال الكلمات فعل شىء يشبه الموسيقى وذلك بواسطة الصور المتعددة .

من المناسب الإشارة إلى أن لفظة صورة Imagen يمكن أن تعنى استعارة metáfora أى المقارنة الضمنية بين مستويين . ولا شك أن خيراردو ديجو كان يتبع هذه الطريقة كما عليه الحال عند الكثير من الطليعيين . ويميز بعض النقاد بين الصورة Imagen وبين الأستعارة ometáfora حيث يرون أن هذا المصطلح الأخير يطلق على الصور المكثفة (لآلئ فمها Las perlas de su boca مقابل اسنانها كانت لآلئ (Sus dientes eran perlas ومع هذا اتجه بعض الكتاب الطليعيين لاستخدام مصطلح الصورة بشكل حر مثلما أشار جيست (١٩٨٠ ص ٥٢).

(٤) إن وجود اللاتحديد فى الشعر والشعرية الطليعيين خلال العشرينات يؤكد فكرة برلوف Perloff حول وجود رافد ثان للحداثة ويؤكد أيضا ما جاء فى الدراسة التى أعدها أومبرتو إيكو حول وجود " نصوص مفتوحة Textos abiertos فى إطار الحداثة وهذه تساعد القراء على اكتمال معانيها (انظر إيكو وخاصة الفصل الثالث) .

(٥) يمكن أن يرتبط هذا الموقف بالظروف التاريخية وخاصة أن التصنيع فى أسبانيا قد تأخر دخوله إلى إسبانيا بشكل نسبى وبشكل غير متكامل بالمقارنة ببعض الدول الأوربية الأخرى . وفى هذا المقام نجد الحداثة الفنية تسبق التحديث الكامل للمجتمع ويمكن أن يُرى ذلك التحديث على أنه مثال تخيلى وليس حالة آنية ومعاصرة .

(٦) يمكن أن نضع فى اعتبارنا تعريف الاستعارة metáforaet الذى وضعه بول دى مان Paul de Man حيث يعتبرها طريقًا يغلق الطريق على المعنى الشائع ["أى تغيير الافتراض أو التخيل إلى وضع فعلى"] (١٥٠-١٥٢) ويرى ذلك المؤلف أن الاستعارة لا تقدم حلولا بين كلا طرفيها بل إنها تتناقض مع قواعد الواقع وتؤكد عن قصد ما يمكن أن يكون " خطأ" وغايتها توليد المزيد من القراءات . ويتسم استخدام بدرو ساليناس بالأهمية والتناقض وهو يتوافق ظاهرياً مع التعريف السابق بشكل أفضل مما عليه الحال عند خيراردو دييجو حيث تعكس أعماله صـلات وحلول أكثر وضوحاً .

من المناسب هنا الإشارة إلى التناقض الذى طرحه كارلوس بوسونيو بين الأستعارة فى الشعر وبين النكتة القائمة على المقارنة الضمنية . ويرى بوسونيو أن هذه المقارنات الأخيرة تختلف أساسًا فى التأثير الذى تحدثه: فالأستعارة تحدث القبول بينما تحدث النكتة اللاقبول (بوسوينو ١٩٦٦ ص ١٢٠ - ١٢١ ، ٣١٢ - ٣٢٣) ويطرح بوسونيو افتراضاً يعتبر الكلمة وسيلة أساسية للتعبير عن الواقع : Logocentrismo أى أن الاستعارة تشير إلى معنى يقرّه القارئ . وإذا ما رفضنا ذلك الأفتراض ورأينا أن كافة الاستعارات تولد اللاتحديد يمكننا أن ننظر إلى الأستعارات " الجادة " لشعراء جيل السابع والعشرين على أنها جزء من هذا المسار وكذلك تلك الأستعارات غير المألوفة والكوميدية الصادرة عن الطليعيين .

(٧) نجد القصيدة تسير وكأنها "النص الغامض" لجوان أسنبرى Joh Ashbery الذى يضعه برلوف فى كتابه . فى تقابل مع قصيدة The Waste land لأليوت ، أو قصيدة " الكمال " لخورخى جيين (انظر برلوف ص ٨ - ١٦ ، ٣٦ - ٣٧) فايقاعاتها المتنوعة وكذلك مستوياتها لاتنتظم حول موقف واحد .

(٨) إن الإبهام فى هذا النص - فى نظر ناقد التفكيكية الحقيقى - لا يجعله يختلف تماما عن أى نص آخر بما فى ذلك قصائد خوان رامون خيمنث وخورخى جيين ، كما أنه لايقف على معنى ثابت. ومع هذا أنوهَ بأن عدم وجود معنى ثابت لقصيدة ساليناس أمر أكثر بداهة ويجبر القارئ على مواجهة بدون مواربة وبسرعة . ورغم أن ذلك قد لا يسهم المُنَظِّر الأدبى الذى يبحث عن تعريفات فلسفية فهو مهم فى نظرى كناقد عملى ومعنى بتجربة القارئ .

(٩) انظر كلا من Stixrude وثار نويا (الجزء الثانى ص ١٠٦ - ١٤٨) .

(١٠) أن يتوفر لدينا هنا أفضل برهان وسند لوصف رافد اللا تحديد خلال العشرينات كجزء من الحداثة أكثر من كونه مؤشراً على بدايات ما بعد الحداثة : ذلك أن هذا الرافد يتخذ موقفاً مناوئًا فى إطار عالم (وكَوْن من القراء) لازال يقبـل إمكانية العثور على معانى ثابتة فى الأعمال الفنية .

(١١) علق بيلا Vela على الطريقة التى تتبعها السريالية لتصوير الواقع الحرفى والمنطقى وقال "لم يكن ذلك من خلال طرق الخيال والتصور بل من خلال السرداب ومن خلال ممر تحت الأرض : الحلم" (ص ٤٢٩) وبعد ذلك قارن بين بيان بريتون وبين الروحية الثرَية (٤٣٠)

وعلق على أحادية المنظور السريالي وعبر عن استيائه من أن فن السرياليين كان يبدو كصندوق لم يمتلئ عن أخره أبدا ذلك أنه كان يقبل دوما بوضع المزيد داخله (٤٣١) ورغم محاولة بيلا فهم السريالية إلا أن موقفه الرمزى التقليدى فيه حال دون رؤيته لها بعين الرضا وقلل بالتالى من أفق منظوره .

(١٢) يجدر أن نشير هنا إلى أهمية ذكرى الشعراء والكتاب فى تاريخ الأدب الإسبانى الحديث . فذكرى ميلاد أو وفاة مؤلف غالبًا ما نراها فى صورة العديد من المؤتمرات والأعمال المنشورة وعندما يحدث هذا يمكن أن يؤثر على الأساليب والمناخ الجمالى السائد . وقد ساعد الإطار غير المتسع نسبياً فى عالم الأدب الإسبانى فى زيادة تأثير مثل هذه الأحتفاليات .

(١٣) من المهم أن نعرف أن الرؤية المتفائلة للتصنيع الحديث والتكنولوجيا خلال بداية العشرينات أدت خلال تلك الفترة إلى تكوين رؤية تتسم بالسلبية فى معظم جوانبها (انظر كانو بابستا ١٩٨١م ص ٢٠٨ وما يليها) .

(١٤) ظهرت دراسة حديثة لأندريو أندرسون Andrew Anderson توثق وتشرح الموقف الغامض للوركا إزاء السريالية ، كما تظهر الدراسة كيف أن الموقف الرمزى إزاء إكتشاف الحقائق الشعرية يتناقض مع رغبته فى بسط ما هو متخيل (Lorca at the Crossoads) أنظر أيضا ميجل جارثيا بوسادا M. G. Posade فى "لوركا والسريالية" .

(١٥) نجد أيضا أن ديوان "سيوف كالشفاه" ينوه بمساواة الحب والتدمير. وغالبًا ما لاحظ النقاد لجوء أليكساندرى إلى أدوات الربط للتدليل على التساوى وليس على الاختلاف (انظر خيمنث ١٩٨٢ص ٢٤) .

وقد عرّف كارلوس بوسونيو الصورة السريالية على أنها تلك التى تحدث اللاقبول عند القارئ (بوسونيو ١٩٧٩م ص ٦٩ - ٧٣ ، ص ١٤٥ - ١٤٧) .

(١٦) تمت مقارنة ذلك بقصيدة إليوت The Waste Land وأرى أنها تتسم بالتحديد مثل تلك (يونج Young ١٩٩٢م). كما أن تحليل بدلوف لقصيدة إليوت علي أنها رمز متماسك ومحدد يعتبر نموذجًا لدراسة قصيدة لوركا (ص ١٣ - ١٧). انظر أيضاً الحاشية رقم (٦) فى هذا الفصل. وأى "إبهام" يعتبر نسبياً ويرتبط بقيود اللغة والدال .

(١٧) وبهذه الطريقة فإن وجود نصوص مثل قصيدة "موت عن بعد muerte a lo lejos وقصيدة الأزمنة الثلاثة Los tres timpos" فى الطبعة الثانية لديوان "أنشودة" يمكن أن يؤكد على العودة إلى القضايا الوجودية . ومع هذا فهذه الطبعة - بصفة عامة - تثرى كافة الجوانب والحالات الشعورية والمناظير التى كانت عليها الطبعة الأولى .

(١٨) أرى أن هذه المجموعة (جيل السادس والثلاثين) أمر مثير للجدل وخاصة إذا ما أخذنا فى الاعتبار جانبًا وجود "جيل ما بعد الحرب" يليها ويبدأ عمله اعتبار من الأربعينات. فلا يوجد أى نظام مقنع قادر على تفسير وجود جيل جديد سواء بالنسبة لهذه المجموعة التى ظهرت فى نهاية الثلاثينات أو بالنسبة للشعراء الأصغر سنا بعض الشيء والذين ظهروا بعد الحرب الأهلية (مثل خوسيه إيرّو J. Hierro وبلاس دى أوتيرو B. de Otero) وبعد ذلك تتميز أعمالهم حسب تواريخ صدورها وظروفها وموضوعاتها وأخرى غيرها ويجتمع كل هؤلاء الشعراء على إعادة الاهتمام باستخدام الأحداث الشخصية لإبداع شعر شاهد على العصر testimonial يلتزم بالأصول الفنية وفى متناول الكثيرين وكذلك فى العمل على تجسيد المعانى الذاتية فى قوالب مقابلة .

ويرى مارياس أن وجود جيل جديد لابد وأن يكون بعد خمس عشرة سنة ابتداء من عام ١٩٢٧م إلى حوالى ١٩٤٢م . ويضم فى إطار ذلك الشعراء الذين ولدوا خلال الفترة بين ١٩٠٨م و١٠٢٢م ؛ وإذا ما قبلنا بظهور المجموعة السابقة قبل ذلك بزمن قصير (انظر دبيكى ١٩٨١) لوجدنا امكانية بدء مرحلة جديدة خلال الثلاثينات واستمرارها حتى الأربعينات . أما بالنسبة لرؤية أروم Arrom فإننا نجد آنذاك ظهور دفعة جديدة Promocieñ تحدث تعديلات مهمة سابقة وعلى أية حال فأى نمط نقدى لنظرية الأجيال يرتبط بالظروف التاريخية التى تحدث تعديلا عليه . غير أن الصلة الجيلية التى تربط شعراء ما قبل الحرب بما بعدها هى أمر مفيد فى نظرى .

(١٩) إنه أمر فيه بعض تناقض وهو أن استخدام الخبرات الشخصية كمشار إليه وكذلك الاهتمام بموضوع الزمن واستخدام صور الطبيعة للتعبير عن الحالات الوجدانية يربط أعمال الشعراء الشبان لهذه الفترة بالشعر السابق لماتشادو وخاصة بديوانه "Soledades, galerias" وهذا يعكس فى نظرى التحول إلى مناظير ذاتية ويقلل من الحافز فى تشكيل الأيقونات التى تعمل على عالمية المنظور .

(٢٠) حالة هزيمة الجمهوريين فى الحرب الأهلية دون نشر الكتاب والذى كان مزمعا تنفيذه خلال عام ١٩٣٩م .

الفصل الثالث

ما بعد الحرب الأهلية (١٩٤٠ - ١٩٦٥)

١ - من الرسالة ونحو الشكلية

مجلة "جارثيلاسو" والشكلية . "مجلة كانتيكو" (١٩٤٠-١٩٤٩)

كان للحرب الأهلية الإسبانية تأثيرها السلبى على الإبداع الشعرى ، وقد تجلى ذلك فى أشكال ونواحى كثيرة ، فالدمار الذى أحدثته الحرب والحاجة الملحة إلى الحفاظ على البقاء أثناء الصراع وبعده مباشرة جعلت من النشاط الأدبى أمرا يبدو كنوع من البذخ الذى يمكن الاستغناء عنه. أضف إلى ذلك أن استخدام وتوظيف الشعر لأغراض دعائية قلّص من الآفاق والإمكانات الإبداعية، وعندما انتهت الحرب وفاز "الوطنيون" كانت البلاد تعيش قضايا أيديولوجية شائكة بسبب الرقابة التى قلّصت هى الأخرى من دائرة الإبداع. كما أن استحالة نشر أو استيراد أعمال الشعراء المهمين بما فيهم نيرودا وثيساربابيخو كانت فى نظرى أكبر عامل سلبى، ومن هنا نجد جيلا كاملا من الكتّاب وقد نضج وهو يجهل بعض الأعمال والتيارات الأدبية العالمية المهمة والمتعلقة بالإبداع فى أمريكا الأسبانية hi . وقد حالت الانقسامات السياسية دون تمكّن الشعراء من قراءة أعمال شعراء "الجناح الآخر" (انظر باتيّو Batllo ص ١٤) .

كما تعرض عدد الشعراء الذين بقوا فى اسبانيا للتقلص، فقد توفى كل من أنطونيو ماتشادو ولوركا، كما لحق بهما ميجل إيرنانديث عام ١٩٤٢م ، أما خوان رامون خيمنث وخورخى جيّن وألبرتى وساليناس وثرنودا وألتو لاجيّرى وبرادوس وشعراء آخرون من الشباب فقد فضلوا مغادرة البلاد. وسوف تمضى سنون حتى تعود

المؤسسات الأكاديمية والأدبية إلى ممارسة حريتها فى العمل بفاعلية وسعة أفق. ومن هنا ولهذه الأسباب مجتمعة اتّسم المناخ الثقافي خلال الأربعينات بالفقر وضيق الأفق.

لهذا كان مجرد كتابة الشعر ونشره عملا مهما، فكما هو متوقع نجد القصائد والدواوين الأولى تعكس منظورًا "وطنيًا" [الجناح المؤيد لفرانكو] وتحاول رفع الروح المعنوية. وهنا نجد أن ديوان "الشعر كسلاح" Peosía en armas (١٩٤٠) وديوان "سونيتات للحجر" Sonetos a la piedra لديونيسيو ريدرويخو ، وكذلك مختارات من شعر البطولة طبعها كل من روسالس وبيبانكو بالإضافة إلى نسبة كبيرة من الأشعار التى نشرت فى مجلة "الإسكوريال" Escorial اعتبارًا من عام ١٩٤٠ تسير كلها فى هذا الرافد الذى لاحظناه قبل الحرب وبعدها (انظر جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧ الجزء الأول ص ٣١٩-٣٢٩). ومع هذا أشار جارثيا دى لاكونشا أن مجلة الاسكوريال سمحت بأن تظهر على صفحاتها أنماط كثيرة من الكتابات. وقد بذلت هذه المجلة وكذلك مجلات أخرى جديدة جهودا واعية للنقل والتعبير عن المصالح المناصرة. كما ساعد ظهور العديد من المجلات فى كثير من المدن خلال الفترة من ١٩٤٣ حتى ١٩٥٠م على تطوير مناخ ثقافي ومحاولة التقليل من القيود المفروضة على المناخ الأدبى والسياسى وامتصاص صدمة فقدان العديد من الشخصيات الأدبية (انظر فانى روبيو وفالكو Rubio y Falco ؟ ص ٣٦-٤٠) .

كانت مجلة جارثيلاسو (Garcilaso ١٩٤٣-١٩٤٦م) وما نشره فيها بعض الشعراء أول محاولة لاستعادة فن الشعر ، فهناك اهتمام بشعر جارثيلاسو ، وقد رأيناه قبل الحرب بمناسبة الذكرى المئوية الثالثة لموت الشاعر (١٩٣٦م) غير أن شخصية الشاعر المذكور تم النظر إليها بعد الحرب بشكل فيه اسطورية فهو الشاعر النمطى فى الحب قبل الحرب، وبعدها أصبح بطلا من أبطال الامبراطورية الإسبانية، وترياقا مضادا للانحطاط (جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧م. الجزء الأول ص ٣٦٠-٣٦٩). وهناك مجموعة من الشعراء كانت تطلق على نفسها "الشباب المبدع Juventud Creadora تولت تنظيم أنشطة تتعلق بالشاعر ونادت بمناصرتها للشعر ذى القوالب التقليدية وذلك فى تعارض واضح مع شعراء الطليعة وشعراء جيل السابع والعشرين. وتعاون بعض هؤلاء الشعراء فى تأسيس المجلة.

ومع هذا اتخذت المجلة - التى كان خوسيه جارثيا نيتو J. G. Nieto يقوم بدور الناشر لها - غاية أرحب تتمثل فى تشجيع قرض الشعر الجيد وحفز الأنشطة الفنية. نشرت المجلة العديد من أعمال الشعراء الذين ينتسبون إلى مواقف وشرائح عمرية مختلفة ، لكنها أبرزت من دور الشعر الفنى المصفى وأكدت على ضرورة "الذوق الجيد" من خلال بيانها الأولى (جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧ الجزء الأول ص ٣٧٢). نرى فى صفحات المجلة قصائد غزل تتسم بالرقة رغم أنها رقة لا جدوى منها، ونشرت كذلك قصائد ذات موضوعات دينية وبعض الأعمال ذات الطبيعة البطولية ، ولا ننسى الإشارة إلى نشرها لبعض القصائد الوجودية. وكان قالب السونيتات Sonetos هو الغالب. وأبرز أنماط الشعر التى نجدها فى هذه المجلة تتمثل فى السونيتات التى أجاد جرثيا نيتو سبكها، فمن خلال التوازى والتقديم والتأخير والإشارات المتعلقة بالشعر خلال عصر النهضة نجدها - أى هذه السونيتات - تستدعى مشاهد من الأزمنة الخوالى وكذلك مشاعر حب عذبة. وربما كان منظور المجلة هو الذى جعلها هدفًا لانتقادات ظالمة جاءت من شعراء اتخذوا بعد ذلك بوقت قصير طريق الأسلوب الأكثر واقعية ، وعكس إنتاجهم بعض القضايا الاجتماعية والوجودية.

كان خيرارد وديبجو يكتب شعراً غاية فى الإتقان الفنى خلال عقد الأربعينات وكان واحدا من أبرز ثلاثة شعراء فى جيله من الذين ظلوا فى إسبانيا، وتعاون مع عدة مجلات، كما رأس لقاءات الشعراء الشبان، ولعب دوراً مهما بصفته المُعَلِّم. وقد نشر ستة دواوين خلال الفترة من ١٩٤١م وحتى ١٩٤٤م. حيث تضمنت قصائد جديدة مع قصائد ترجع إلى فترة ما قبل الحرب الأهلية. وتتسم أغلب هذه القصائد بالحفاظ على الأسلوب التقليدى (كمقابل للأسلوب الطليعى). وعادة ما تلجأ هذه النصوص الشعرية إلى توظيف الأنماط البنيوية والاستعارية بنجاح بالغ. ويضم ديوان "قُبَّرة حقيقية" (Alondra de verdad ١٩٤١م) إثنتين وأربعين سونيتة Sonetos تعالج موضوعات متنوعة، ففى سوناتة بعنوان سهاد Insomnio كتبت عام ١٩٢٩م) نجد تقابلا بين الخلط الذى عليه المتحدث وبين لذّة المعشوقة النائمة ، وقد استعان باستعارات الحلم كإبحار وبالسهاد كأنه غرق سفينة. ويلاحظ أن الإيقاع والتراكيب النحوية والصورة الشعرية تتضافر جميعها حتى تعكس لنا الأزمة فى صورة حالات معنوية وهذا ما يمكن أن نراه فى أول وآخر مقطع للسونيتة.

أنت وحلمك العريان. لا تعرفنه.
تنامين. لا. لا تعرفنه، أنا فى أرق
وأنت ببراءة تنامين تحت السماء.
أنت فى الحلم، والسفن فى البحر.
يالها من عبودية يحياها ابن الجزيرة :
أنا فى سهاد ومجنون بين الصخور
والسفن فى البحر وأنت فى الحلم
(خيراردو دييجو ١٩٥٨ ص ١٥٤)

Tú y tu desnudo sueño. No lo sabes.
Duermes. No. No lo sabes. Yo, en desvelo,
y tú, inocente, duermes bajo el cielo.
Tú por el sueño, y por el mar las naves.
Qué pavorosa esclavitud de isleño:
yo insomne, loco, en los acantilados;
las naves por el mar, tú por tu sueño.

(Diego, 1958, 154)

فلفظة سهاد insomnio تظهر استخدام الاستعارة والطريقة المتخذة لتصوير وتجريد موقف وجدانى ، وبذلك يستمر خيراردو دييجو فى طريقه الذى اختطّه لنفسه خلال العشرينات سواء فى أعماله الطليعية أو فى أعماله التقليدية. ويتألف ديوانه "ملائكة من كومبوستيلا (Angeles de Compostela (١٩٤٠) من نصوص ممتازة السبك فى شكل عدة قوالب وإيقاعات، أما الموضوعات فيتركز معظمها على الفن الذى يوجد فى كاتدرائية كومبوستيلا Compostela وحول إنتاج بعض الكتاب فى إقليم جليقية. حاول الديوان إقامة علاقة بين القيم الدينية والفنية. وعمل دييجو أيضا على إدراج العديد من قصائده ذات الطابع الطليعى والتى سبق نشرها فى ديوان "قصائد عن عمد" (Poemas adrede ١٩٤٣)

وهنا نجد أن كافة كتبه التى ترجع إلى ذلك العقد تؤكد شهرته كشاعر مهم رغم أن إنتاجه أخذ يتباعد عن التيارات الرئيسية السائدة خلال الأربعينات والخمسينات، فكان الجميع يكنون له الاحترام ويقرءونه ، رغم أن إسهامه فى رسم صرح المستقبل تمثل فى المساعدة التى أولى بها الشعراء الشبان .

هناك نموذج آخر للشعر الجيد وهو ما نراه فى إنتاج أدريانو دل باييّ Aderiano del Valle حيث كان شعره السابق يضم بعض التجارب الطليعية فى ميدان الاستعارة. وخلال الأربعينات نجده معنيا بالصورة الشعرية ، وقد أدى به هذا لكتابة قصائد معقدة بها العديد من مستويات الاستعارة والمفاهيم التى تتحدى قدرة القارئ (جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧م الجزء الأول ص ٣٥١-٣٥٥)، ويمكننا ربط الصور الشعرية هنا بالكتابات التجريبية خلال العشرينات، إذ إنها غالبًا ما تُعَد معضلة تستعصى على الحل، وتعكس قصائده هو وبعض الشعراء الذين يسيرون فى ركب الإبداع على طريقة جارثيلاسو (مثل رفائيل مونتسينوس R. Montesinos أو خيسوس خوان جارثيس J. J. Garcés) البحث عن القيمة من خلال التراكيب اللغوية فى حد ذاتها .

إذا ما تأملنا الوضع من منظورنا الحاضر لوجدنا أن العودة للقوالب التراثية الموروثة فى بداية الأربعينات كانت طريقة مفهومة رغم أنها تنحصر فى تجاوز الظروف الحيوية فى بلد مزقته تصاريف الحرب ، وتنحصر أيضا فى دائرة الدعاية للنظام واستعادة إسبانيا لمنظور ثقافى جديد. وأسهمت مجلة جارثيلاسو ومعها إنتاج خوسيه جارثيا نيتو كناشر لها وكناشر أيضًا لمجلة Estafeta literaria التى جاءت بعدها واستمرت لأعوام طويلة فى إعادة الحياة للمناخ الأدبى .

إلا أن هذا الجهد اتسم بعدم الاتّساق، فهو يقوم على رؤية، فيها بساطة زائدة، لمفهوم حداثة الشعر كتجسيد للتجربة من خلال القوالب اللغوية (وهو مفهوم أخذ يعتوره التعديل قبل الحرب كما سبق القول). كما أنه كان يشكل وسيلة لعدم الاعتداد بالتأثير المدمر للحرب وبصعوبات الحياة اليومية وبعمليات القمع والتوتر السياسى وبالمشاكل الأخلاقية التى طرحت نفسها. كما بدت اللغة الرشيقة التى كان عليها هذا الشعر وقد خرجت عن المدار، إذ بعد عدة جهود بذلت خلال الثلاثينات ١٩٣٠ لانتهاج تعبير شعرى يتسق مع الموضوعات والخبرات الجديدة نجد أن العودة إلى القوالب وإلى البلاغة

الكلاسيكية قد اكتسيا بلباس التراجع. ولهذه الأسباب مجتمعة نجد الشعر المكتوب على نهج جارثيلاسو يتمخض عن سلسلة من ردود الفعل السلبية تجلَّت فى منتصف الأربعينات وسرعان ما تم تجاوزها بواسطة أساليب وتيارات أخرى .

من الضرورى أن نشير هنا إلى رافد آخر جاء بعد ذلك وكان يتسم بأنه ذو توجه كلاسيكي ، ففى منتصف الأربعينات ١٩٤٠ ظهرت فى قرطبة مجموعة من الشعراء الشبان أخذت تكتب الشعر وتتناقش فيه فى الإطار الذى رسمه كبار شعراء الحداثة الإسبان ابتداء من روبين داريو وحتى جيل السابع والعشرين. وبعد تجاوز بعض الصعوبات الأولية فى الاعتراف بهم أسسوا مجلة كانتيكو Cantico التى تحمل أصداء بدهية من ديوان خورخى جيّن الذى يحمل نفس العنوان. واتسمت أبرز مواقفهم الشعرية بمعارضتهم ما أطلقوا هم عليه "رتابة monotonia" شعراء نهج جارثيلاسو وعلى المبالغات اللغوية فى الكتابات الوجودية والاجتماعية (وعلى مجلة اسبادانيا Espadana). واستمرت المجلة خلال الفترة من ١٩٤٧ حتى ١٩٤٩م تسير على نهج فيه انسجام إذ أخذت تنشر في الأساس قصائد لخوان بيرنير J. Bernier . وريكاردو مولينا Ricardo Molina وبابلو جارثيا باينا P. Garcia Baena وخوليو أومنت J. Aumente . وقد ولد هؤلاء خلال الفترة من ١٩١١م حتى ١٩٢٤م (انظر كارنيرو ١٩٧٦م وخاصة ص ٢٩-١٥).

وتبرز تصريحات وبيانات هؤلاء الشعراء بحثهم عن لغة يمكن أن تعبر عن المشاعر بدقة، وبذلوا جهدا للارتباط بالتيار الرمزى للحداثة الاسبانية كما حاولوا الابحار تجاه "الشعر الصافى" الذى كان خلال العشرينات. وَوَضُح منهم أيضا الاهتمام بالموسيقى والفنون وذلك من خلال موقف ثقافى وجمالى لا يتوافق مع التيار المسيطر على روح العصر (قارنت ماريا دل بيلار بالومو M. del Pilar Palomo هؤلاء الشعراء بشعراء ما قبل رفائيل Prerrafaelistas ص ١٠٤). وإيجازاً يمكن القول بأنهم حاولوا إقامة واحة ثقافية يحيط بها بحر من البراجماتية.

إذا ما ألقينا نظرة على القصائد التى كتبها شعراء هذه المجموعةCantico لوجدنا أنها تعكس تنوعا فى الموضوعات فهناك النصوص الجنسية eroticos المثالية لبرنير وهى تذكرنا بداريو وتسهم فى إبداع جمالى أسطورى ومثالى، وهناك الموضوعات الدينية وموضوعات الثناء على الطبيعة التى تركها لنا قلم كل من بابلو جارثيا وريكاردو

مولينا، وهناك المشاهد الحزينة التى صوّرها خوليو أومنت. كان الاتجاه العام الذى عليه هؤلاء الشعراء كتابة أشعار طويلة المقاطع "التفعيلة" والمزج بمهارة بين الوصف والصور الشعرية لسبك مشاهد حسية وخارجة عن إطار الزمن. ومن جانبى أرى جارثيا باينا أبرزهم فديواناه "بينما تغنى العصافير (Mientras cantan los pajaros ١٩٤٨) والفتى الذى كان (Antiguo Muchacho ١٩٥٠م) يتضمنان صورا جيدة السبك وقد جمعت بين عدة توجهات (أدبية وجنسية ودينية) فى محاولة لخلق مجموعة متشابكة من المشاعر غير المسبوقة .

عاش شعراء المجلة القرطبية Cantico حالة التهميش عندما ظهروا وكادت دراسات الشعر التى ظهرت خلال الأربعينات ١٩٤٠ والخمسينات ١٩٥٠ أن تتجاهلهم، غير أن دراسة قام بها جيّرمو كارنيرو (Guillermo Carnero ١٩٧٦م) انتشلتهم من النسيان، وهذا الأخير هو واحد من الشعراء "الجدد" novisimos البارزين (انظر كارنيرو ١٩٧٦م) ويرى كارنيرو أن هذه المجموعة كانت تشكل حلقة وصل بين جمالية الحداثة الإسبانية السابقة وجمالية عصره كما أنها كانت صاحبة السبق فى استخدام العناصر الثقافية والتناص الأدبى خلال السبعينات ١٩٧٠ وكان كارنيرو على حق عندما أكد وجود رافد جمالى فى الشعر الإسبانى خلال الفترة الأولى لما بعد الحرب الأهلية كما أكد أن المنظور الفنى السابق لم يختف بالكامل. وحتى هذه اللحظة نرى أن الاهتمام بهذه المجموعة هو تصحيح جيد وضرورى فى ميدان التأريخ الأدبى ، ومع هذا أرى أنهم رغم رشاقة أشعارهم كانوا يشكلون خطوة إلى الوراء وليس إلى الأمام ، سواء فيما يتعلق بشعريتهم (التى تقلد الحداثة فى بدايات عهدها) أو فى شعرهم (حيث يبدو على شاكلة أشعار روبين داريو وليس مثل شعر كارنيرو أو بدرو حيم فيّرير Gimferrer) .

٢ - شعرية جديدة واقعية ١٩٤٤ - ١٩٦٠م

شهد عام ١٩٤٥ رد فعل عنيف ضد الشكلية التى كانت عليها الفترة الأولى لما بعد الحرب الأهلية، فقد ظهرت مجلة إسبادانا Espadana عام ١٩٤٤ فى ليون وتضمنت تعليقات فيها بعض التناقض حول الشعر حيث كانت تحتوى على أصداء لكل من فاليرى وبيكر (جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧م الجزء الأول ص ٤٥١ ومايليها) لكنها سرعان ما تحولت لتكون الصوت المدافع عن مواقف جديدة ، وأخذت تناهض الشكلية التراثية. ونرى فى بياناتها حول الشعرية الاهتمام بالقضايا التى تهم العصر وبالمعاناة التى يعيشها الفرد والحاجة فى أن يعبر الشعر عن موضوعات وجدانية بشكل محدد[١] فقد ظهرت على صفحاتها مقالات تهاجم أدب الهروب وأدب العناية بالجماليات وهى مقالات غالبًا ما كتبها بيكتوريانو كريمر Victoriano Cremer وإيوخينيو دى نورا Eugenio de Nora كما ضمت أيضا تعليقات مباشرة للغاية تتعلق بضرورة التخلص من سيطرة القالب الشعرى للسونيتة Soneto ومن القمع السياسى (المصدر نفسه ص ٤٥٨-٤٦٤). وخ أوليبيو خيمنث ١٩٩٢م ص ١٧-١٩). نشرت المجلة خلال الفترة من ١٩٤٥ وحتى ١٩٥١م الكثير من الإنتاج الشعرى الذى يعبر عن القلق الوجودى والاجتماعى. وقامت كل من مجلة كورثيل Corcel - التى ظهرت فى بلنسية Valencia خلال الفترة من ١٩٤٢ وحتى ١٩٤٩م ومجلة برويل Proel (سانتاندير ١٩٤٤-١٩٥٠) بأداء دور مشابه لما قامت به مجلة إسبادانا. حيث نرى فى كلتيهما مجموعة من الشعراء الشبان، وعلى رأسهم خوسيه لويس إيدالجو J. Luis Hidalgo ، الذين يدافعون عن شعر يتسم بالذاتية والتعبيرية (جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧ . الجزء الأول ص ٤٣٦-٤٤٤) .

كان الموقف الذى اتخذته مجلة إسبادانا ومجلات أخرى على نفس شاكلتها هو المسيطر على الساحة الأدبية الإسبانية فى منتصف الأربعينات ، وقد عبر عن ذلك بوضوح بيثنتى أليكساندرى فى خطاب ومقال له عام ١٩٥٥ حيث حدد الموضوع الجوهرى للشعر آنذاك بأنه "أنشودة الإنسان فى مكان، أى فى ظل مكان وزمان ينقضى ولا يمكن الإمساك به أو استعادته ، كما أنه محدد بمكان وبمجتمع ومحاط بمشكلات تتعلق به" (أليكساندرى ١٩٥٥م ص ٨). وطوال الأربعينات والخمسينات نجد

أن أليكساندرى وغيره من الشعراء غالبًا ما يتحدثون عن وظيفة الشعر كوسيلة للاتصال. ومع هذا فإن مفهوم الاتصال Comunicación اتسع ليشمل عدة مواقف تبدأ بالاعتقاد المبسّط فى شعر الرسائل الاجتماعية وتنتهى بالموقف الحداثى الذى يرى فى القصيدة تجسيداً للمعانى المعقدة (وكان هذا هو الأساس والقاعدة التى اعتمد عليها كارلوس بوسونيو فى نقده النظرى) .

ظلت الرغبة فى أن يعالج الشعر موضوعات معاصرة الملمح الأساسى خلال ما يقرب من عقدين من الزمان، ويتأكد وجودها من خلال اثنتين من المختارات التى ضمت أشعار الشعراء "الجدد" خلال تلك الفترة: الأولى هى "مختارات من الشعر الإسبانى" Antologóa Consultada de la poesía española أعدها فرانثيسكو ريبس F. Ribes (١٩٥٢م وقامت على أساس إجراء استطلاع بين ستين مؤلفًا)، أما الثانية فهى "عشرون شاعراً إسبانيا Veinte poets españoles (١٩٥٥م) أعدها رفائيل ميّان R. Millan . وتؤكد الأشعار التى ضمها هذان الكتابان وكذلك الشعريات التى نشرت فى الكتاب الأول والأعمال الرئيسية لشعراء مخضرمين منشورة خلال الأربعينات التوصيف الذى قدمه كارلوس بوسونيو عام ١٩٦١ والقائل بأنه "شعر ما بعد المعاصرة" Post-Contemporáneo . ويرى بوسونيو أن شعر ما بعد الحرب الأهلية أدى إلى إحداث قطيعة ضرورية مع العالمية أو الكونية واللاعقلانية irracionalismo الموروثتين عن التيارات الطليعية، وكان يتسم بالتركيز على الخبرات الشخصية وعلى المفاهيم والجوانب الاجتماعية، وحتى يمكن التعبير عن كل هذا كان على الشعر تطوير أسلوب جديد بالكامل يضم اللجوء إلى استخدام الطرفة والتقنيات والشخصيات السردية والخطاب المباشر واللغة اليومية (بوسونيو ١٩٦٦ ص ٥٥١-٥٧٦).

قدم خوسيه ماريا كاستيت J. M. Castllet لوحة مشابهة، ولو أنها محدودة، لذلك العصر من خلال مختارات أعدها بعنوان "عشرون عامًا من الشعر الإسبانى Veinte años de poesía española (١٩٣٩-١٩٥٩م)[٢] وكان كاستيّت يؤكد جدليًا أن هذا العصر يمثل تباعدًا كاملاً عن الشعر الرمزى. كما لفت الانتباه إلى استخدام لغة الحياة اليومية وتقنيات السرد القصصى فى الشعر، وخص بالذكر الموقف الجديد الذى يعبر عن الوظيفة الاجتماعية للشعر وعن الاهتمام بالمحتوى على حساب القالب والشكل[٣] .

كانت الجمالية الجديدة واضحة المعالم فى التصريحات والبيانات المختلفة للشعرية التى جاءت فى المختارات التى أعدها فرانثيسكو ريبس. فيلاحظ أن بيكتوريانو كريمر - على سبيل المثال - ينسب للشعر وظيفة مباشرة واتصالية: "الشعر هو اتصال (بيثنتى أليكساندرى). لم يتبق إذن إلا الكشف عن الكائن الذى نوجه إليه رسالتنا..." [ريبس ١٩٥٢م ص ٦٥] ويؤكد إيوخينيو دى نورا أن "كل شعر هو اجتماعى ، إذ ينتجه - أو بمقولة أصح يكتبه - إنسان (وعندما يكون شاعراً عظيماً يعيش ويتغذى على شعب بأكمله) كما أنه موجه لأفراد آخرين" (المصدر نفسه ص ١٥١) ومن جانبه نجد جابريل ثيلايا G. Celaya يربط الشعر بلغة الحديث اليومية :

> لنُغَن مثلما يتنفس المرء ، ولنتحدث عما يشغلنا كل يوم. وعلينا ألا نكتب شعراً مثل الذى يصعد إلى السماء الخامسة أو مثل الذى يشغل نفسه بالخلود. فالشعر ليس - ولا يمكن أن يكون - غير زمنى ، أو كما هى العادة فى القول ليس به شىء طريف من الأبدية .
>
> (المصدر نفسه ص ٤٣) .

كما ألمح إلى أن كتابة الشعر "لا تعنى تحويل أمر داخلى إلى "شىء" بل التوجه إلى الآخر من خلال الشىء - القصيدة" (المصدر نفسه ص ٤٥) .

ورغم أن بلاس دى أوتيرو B. de Otero لم يطوّر مواقف تبسيطية فإنه يشير إلى أن وظيفة الشعر كانت "التعبير عن الأخوية أمام المأساة الحية، والعمل على تجاوزها بأقصى سرعة ممكنة" (المصدر نفسه ص ١٧٩) . وفى الوقت الذى يؤكد فيه خوسيه إيرّو J. Hierro على أهمية القالب والإيقاع والنغمة ، وضرورة التوصل إلى إبداع عمل متناسق نجده يشير إلى أن الشاعر يجب أن يعكس شعرُه الظروفَ المعاصرة :

> الشاعر هو نتاج زمانه، وملمح زماننا مشترك واجتماعى. ولم يكن الشاعر فى حاجة ماسة مثلما هو الحال اليوم إلى السرد ؛ فالمآسى التى تحيط بنا اليوم هى محصلة أحداث . (المصدر نفسه ص ١٠٧) .

كما نوّه رفائيل موراليس R. Morales إلى ضرورة الكتابة من أجل "الأغلبية" (ص ١٢٦) ولم يكن هناك إلا بوسونيو وخوسيه بالبردى J. M. Valverde فى الميدان للإعلاء من شأن التوجه الجمالى فى الشعر. وقد اتخذ هذا الأخير موقفا دفاعيا أكد فيه مفهوماً معروفًا للحداثة "الشعر يتكون من قصائد وأشياء مثيرة مثل الحجارة" (ص ٢٠٠)(٤).

تشير كل هذه المقولات ببداهة إلى تغير مهم فى الحساسية ، بدأنا نرى ملامحه بعد العشرينات والثلاثينات، كما تطرح وببداهة الموضوع القائل بما إذا كانت الحرب الأهلية هى قول الفصل - أم لا - فى التباعد عن المبادئ الحداثية. فمن جهة نجد أن شعريات هذه الفترة (وكما سنرى فيما بعد الأشعار التى أُنتجت) كانت تقوم على الفكرة القائلة بأن القصيدة تنقل لنا شيئا فعليا وغير قابل للتزحزح ، وهذا مفهوم كان جوهريا فى السابق (لكن بتركيز أقل حرفية) بالنسبة لجمالية الحداثة. كان هذا المفهوم يظهر فى هذه الآونة مبسطا - لكنه مؤكد - فى الشعر الاجتماعى الذى ينادى بتوصيل رسالة واضحة. وفى هذا المقام يمكن القول بأن التحول الاجتماعى والواقعى الذى عاشه الشعر الإسبانى ربما حال دون تطور البعد الشخصى ودون تطور الإبهام الذى لاحظه جيروم مازارّو Jerome Mazzarro فى الشعر الغنائى اللاحق على الحداثة فى الولايات المتحدة خلال عقد الخمسينات (ص ٢٨-٢٩).

بالإضافة إلى ما سبق نجد الشعرية الجديدة تعد جانبا من الرؤية الحداثية الرمزية وهو مفهوم القصيدة كأيقونة أو كمقال موضوعى، وعندما تبرز ضرورة الاتصال بقراء معينين ويتم تحديدهم تاريخيا فإن شعراء ذلك العصر تخلوا عن مفهوم النص كشىء ثابت، وهذا ما يمكن ملاحظته فى الاستشهاد السابق الذى نقلناه عن ثيلايا Celaya . وهنا نجد أن الموقف الجديد يتناقض مع الرؤية المثالية للقصيدة "كحاضر أبدى presente eterno . وقد أسفر ذلك عن مفهوم أقل قوة عن وظيفة الشعر كما أثر على ملامح الشعر خلال تلك الفترة ، والتى أبرزها كارلوس بوسونيو فى دراسته عن شعر ما بعد المعاصرة ، (ألا وهى فقدان الإيمان بالأصالة والكونية ووجود مناظير غير ذات أهمية) ، كما أثر أيضا على استخدام التقنيات والجوانب السردية . وتباعد القصد فى تجسيد الخبرات الكونية لإتاحة الفرصة لتوصيل المشاعر والأفكار

الاجتماعية المحددة . الناتج إذن هو شعر أكثر ذاتية وله أفق أكبر ويحمل عناصر سردية وكان ذلك بمثابة القضاء على جانب مهم من جوانب الحداثة(٥) .

ظهرت مجلات أخرى فى إسبانيا خلال الأربعينات والخمسينات وقد عكست منظوراً أكثر رحابة من ذلك الذى كانت عليه مجلة "إسبادانيا" (أو المختارات التى أعدها ريبس Antología Consultada) . ومن أبرز تلك المجلات كانت إنسولا Insula التى تأسست عام ١٩٤٦ وأخذت منذ ذلك الحين تنشر الأعمال المهمة، غير أن أبرز أعدادها الخاصة كانت تلك المخصصة لماتشادو وخوان رامون ولشعراء جيل السابع والعشرين..إلخ. وحولّها توجهها الليبرالى إلى "جزيرة" صغيرة وهَشّة فى العالم الثقافى بالعاصمة الإسبانية. و "الكراسات الاسبانوأمريكية Cuadernos Hispanoamericanos هى مجلة أخرى أخذت تسير فى ركاب الحكومة خلال سنوات عمرها الأولى وكانت تنشر أيضا الدراسات والأعمال الشعرية المهمة مركزة على الاتصالات القائمة بين الأدب فى إسبانيا وفى إسبانوأمريكا، وعلينا ألا ننسى ما قامت به مجلات أخرى مثل "البريد الأدبى" Estafeta literaria وكالبينيو Caliveño والفهرست indice(٦) .

عندما ندرس الشعر الذى يُكتب خلال الأربعينات والخمسينات يصبح من الصعب تحديد الأساليب والتيارات الرئيسية، ويقدم الكتاب الأساسى فى هذا المقام (خرج من بين يدى فيكتور جارثيا دى لاكونشا) العديد من الروافد واستخدام مسميات مثل "الرومانسية الجديدة" neorromanticismo والوجودية و "جيل السادس والثلاثين" والشعر المتأصل arraigada والمضادّ له desarraigada والشعر التقليدى intrahistorica والشعر الاجتماعى "Social" . ولما كان هناك شعراء من مختلف الأعمار فقد كانوا يكتبون شعرا متشابها ومن هنا فإن نظرية الأجيال تصبح غير ذات جدوى كبيرة لوضع الفوارق بين الشعراء والتيارات (انظر بوسونيو ١٩٦٦ ص ٥٦٦-٥٦٩)(٧). ويعكس كل هذا تهاوى رؤية متماسكة وشاملة للشعر الإسبانى ووجود العديد من التيارات عندما يبتعد الشعراء عن التراث السابق .

من هنا يبدو لى أنه من الضرورى التوصل إلى سمات أكثر رحابة قد تساعدنا على تطوير مناظير تضم قواسم مشتركة. وفى هذا المقام أرى بجدوى المفهوم الذى قدمه خوسيه إيرو وهو "الشعر الشاهد على العصر" Poesía testimanial ، ذلك أنه

يعمل على تفادى تصنيف الشعر طبقا لموضوعاته (شعر اجتماعى وشعر ذاتية .. إلخ) كما يركز على الطريقة التى يعالج بها الشاعر الموضوع الذى يطرقه. ويرى إيرّو Hierro أن الشعر الشاهد على العصر يضرب بجذوره العميقة، ومن مناظير شخصية، فى موضوعات مهمة (شخصية أو اجتماعية) تحدث تأثيرها الحاسم على الحياة الإنسانية فى ذلك العصر. ويختلف الشعر الشاهد على العصر عن الشعر الذى يعنى بالنواحى الجمالية (أى الذى يعنى بالقالب الشعرى وبالجمالى فى حد ذاته) وعن الشعر السياسى (الذى يعنى بتقديم مواقف تنظيرية، انظر إيرّو ١٩٦٢م ص ٦-١٠). ويشرح مفهوم "الشعر الشاهد على العصر" كيف أن الشعر الاسبانى أخذ يبحث عن أشكال جديدة لتجاوز مخاطر النمطية والعاطفية التى تواجه أى أدب يعالج موضوعات شخصية ووجدانية ، ولا يبذل أى جهد للشمولية وجعل التجربة تكتسب صفة الديمومة، ولهذا فإن ذلك المفهوم سوف يكون مجديا عند استخدامه لنرى إلى أى درجة أسهمت الأعمال المهمة خلال تلك العقود فى تعديل توجّهات وإمكانيات الكتابة الحديثة فى إسبانيا، وإلى أى درجة أسهمت فى الإعداد - أو التأخير - لعملية الانتقال إلى عصر وجمالية مختلفة (سوف أتناول بالنقد بعض القصائد التى تسير فى هذا الاتجاه والتى تتخذ رؤية أقل ذاتية فى البند الخامس من هذا الفصل)(٨) .

٣ - الشعر الشاهد على العصر ١٩٤٤-١٩٦٠

توصيل المشاعر الشخصية والدينية والوجودية

إذا ما اتخذنا المنظور الأسلوبى والخاص بالموضوعات فإن ما سأطلق عليه الشعر ذا التوجهات الشخصية والوجدانية يضم تنويعات كثيرة ابتداء من الأعمال ذات الطابع الدينى والمكتوبة فى قالب شعرى رشيق وانتهاء بالنصوص الوجودية المعبرة عن الكدر الإنسانى والمكتوبة بلغة شعبية، وكذا بالأعمال القصصية التى تتجاوز الحدود الفاصلة بين الشعر والسرد القصصى. ويضم رانيافد "الشعر كشاهد على العصر" الكثير من الشعراء ابتداء ببعض أفراد جيل السابع والعشرين وانتهاء بالشعراء الذين ولدوا خلال العشرينات؛ فالكثير منهم ابتداء من داماسو ألونسو وحتى خوسيه إيرو وإيدالجو Hidalgo وبلاس دى أوتيرو تأثروا بالضرورة بالتيارات الوجودية فى ذلك العصر. إلا أن الظروف الاجتماعية والسياسية فى إسبانيا لعبت هى الأخرى دورا مهما فى أعمالهم .

وبشكل ما نجد هذه الغنائية السائدة خلال الأربعينات استمرارا لتيارات قائمة قبل الحرب الأهلية الإسبانية عندما أخذت الحداثة تتباعد عن "الشعر الصافى" وبدأت هناك طرائق جديدة للتعبير عن الموضوعات "اللاعقلانية "irracional (سوف نطلع على أمثلة تفصح عن الاستمرارية على إيقاع الثلاثينات من خلال أعمال بيثنتى أليكساندرى ولويس روساليس وبانيرو) إلا أنه كان على ذلك الإنتاج الشعرى أن يحتضن المناخ الفنى والثقافى والاجتماعى الجديد ويبدع لغة تكون مقبولة للجميع وغير خارجة عن دائرة التاريخ .

يمكن لنا تأمل واحد من الكتب المهمة وهو "ظل الجنة" (نشر عام ١٩٤٤م) لبيثنتى أليكساندرى ؛ فهو واحد من الشعراء الثلاثة المهمين فى جيلهم الذين بقوا فى إسبانيا، وتبنى دور الناصح والمرشد للشعراء الشبان وربما أحدث تأثيرا عميقا فى أغلبهم على مدى سنوات طويلة. تعرض هذا الكتاب للكثير من القراءات والدراسات النقدية رغم أن تأثيره فى إنتاج شعراء آخرين أمر مثير للجدل (انظر فيلكس جراندى ص ٢٥-٣٦). وعلى أية حال فديوان "ظل الجنة" يذكر بأسلوب وتأثير ديوان آخر له بعنوان

"الدمار أو الحب" (١٩٣٥ انظر الفصل الثانى من هذا الكتاب) كما يمثل نمطا من الكتابة ذات التوجه السريالى ، حيث نجد مواقف ذاتية تتعلق بروح العصر. نعود لنرى من جديد كيف أن الأبيات ذات العروض المطول (البحور ذات الأحد عشر مقطعًا) والتراكيب النحوية المعقدة تتضافر كلها فى نسج سلسلة من الصور الإيحائية وتوليد مناخ كونى نجد فيه الإنسان وقد أصبح له مكان فى هذا النظام. ويتميز هذا الكتاب الجديد عن سابقه فى المنظور: فالنظام الكونى المنسجم يتحول الآن إلى ماضى نستدعيه بشوق وليس كمستقبل نرنو إليه (خوسيه أوليبيو خيمنث ص ١٩٨، ٦٢). ويعالج ديوان "ظل الجنة" أيضا دور الشاعر فى البحث عن العمق (الشاعر El Poeta المصدر نفسه ص ١٧٢-١٧٣) ولهذا فهو يعكس الإحساس بالفقدان والانحياز ويعكس ضرورة العثور على طرق جديدة فى إطار المناخ الفنى السائد آنذاك[٩] .

وإذا ما كان هذا الكتاب يتوافق من حيث الموضوع مع معطيات العصر فإن ديوان "أبناء الغضب Hijos de la ira" لداماسو ألونسو له رد فعل على تلك المعطيات بشكل تطلّب تغيرات فى الأسلوبية والقوالب . نشر هذا الديوان أيضا فى نفس العام المذكور (١٩٤٤م) وكان له صدى كبير ويلاحظ أن بيت الشعر فيه مطوّل أى يصل إلى ما يطلق عليه "الآية" versiculo ، كما يجمع بين لغة الحياة اليومية والوصف الذى يحدث الصدمة والتعليقات غير المتوقعة من جانب متحدث يستخدم ضمير المفرد المتكلم كما يضم تنويهات معاصرة وصورا إيحائية وأصداء أدبية . وتنتظم قصائده فى إطار سرد قصصى يواصل عملية البحث المتأزمة (والرمزية) عن المعنى والتى يقوم بها المتحدث الذى يعيش وسط محيط مناوئ له . ومن هذا المنطلق نجد ديوان " أبناء الغضب" وقد وضع نمطا جديدا للقصيدة التى تكاد أن تصل إلى اعتبارها جنسًا أدبيًا جديداً ، والغاية هى التعبير عن مواقف وجدانية باستخدام اللغة المطروقة والفعالة من الناحية الفنية (لاشك أن الكتاب كان بمثابة الدليل فى التوصل إلى تعريف لشعر ما بعد المعاصرة Postcontemporánea الذى حدد ملامحه كارلوس بوسونيو) وسوف يحدث الكتاب تأثيره فى الشعراء الشبان خلال السنوات التالية .

وإذا ما نظرنا للديوان من وجوه عده لوجدناه استمرارا للخط السابق الذى رسمه داماسو ألونسو لنفسه كشاعر ؛ فرغم أنه معروف أكثر بصفته ناقدا إلا أنه نشر ابتداء

من العشرينات شعرا نجد فيه البطل وهو يطرح أراء تثير الجدل حول ما هو شعرى وما هو مبتذل ، وما هو حياتى وما هو دينى (دبيكى ١٩٧٠م ص ٢٣ - ٥١). وفى ديوانه نبأ غامض Oscura noticia الذى نشره عام ١٩٤٤ ، نجده أيضا يضم قصائد كتبها ابتداء من عام ١٩١٩م كما يستخدم القوالب الشعرية التقليدية لتكثيف ذلك التأزّم وربطه بالحياة الإنسانية وبالحب . فقصيدة " الدمار الوشيك Destrnccioñ in minente - على سبيل المثال - تقدم لنا متحدثا يرغب فى أن يطأ بقدميه غصنا صغيراً ، ويقارن ذلك - فجأة - بالرقابة المتعسفة التى يمارسها الرّب على حياة الإنسان (دبيكى ١٩٧٠م ص ٤٦). يضم ديوان "أبناء الغضب" تطويراً كاملاً لكل هذه العناصر الضالعة فى توليد التوتر والجمع بين المناظر السردية والغنائية وتصوير ذلك من خلال مفردات جديدة ومنظور جديد وبُنىً جديدة .

وتضع هذه السمات الكتاب على حدود الحداثة . فقصيدة" سهاد" التى تفتتح الديوان ربما تكون أفضل مثال على ما نقول :

مدريد مدينة بها أكثر من مليون جثة (طبقًا لآخرالإحصائيات)

أحيانا ما أتقلب فى فراشى ليلا ثم أفيق وأنا فى هذا النعش الذى

أتعفن فيه منذ خمسة وأربعين عاماً

وأمضى ساعات طويلة أسمع أنين الإعصار ، أو نباح الكلاب ، أو انسياب

ضوء القمر بنعومة.

وأمضى ساعات طويلة أئن مثل الإعصار وأنبح ككلب

غاضب، وأنساب مثلما ينساب اللبن من الضرع الدافئ لبقرة ضخمة

صفراء

وأمضى ساعات طويلة وأنا أسأل الله، أساله عن السبب الذى من أجله

تتعفن روحى ببطء

ولماذا تتعفن أكثر من مليون جثة فى مدينة

مدريد

لماذا هناك ألف مليون جثة تتعفن ببطء في هذا العالم .

قل لي ، ما هي الحديقة التي تريد تسميدها برفاتنا ؟

هل تخشى أن تذبل حتول الورد الضخمة نهاراً

وزهور السوسن القاتلة في لياليك ؟

(ألونسو ١٩٥٨م ص ١٣)

Madrid es una ciudad de mas de un millon de cadaveres (según las últimas / estadísticas).

A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que / hace 45 años que me pudro.

y paso largas horas oyendo gemir el huracán ،o ladrar los perros ،0 fluir / blandamente la luz de la luna.

y paso largas horas gimiendo como el huracán ،ladrando como un perro / enfurecido; fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran va / ca amarilla.

y paso largas horas preguntándole a Dios ،preguntándole por qué se pudre / lentamente mi alma,

por qué se pudren más de un millón cadáveres en esta ciudad de Madrid,

por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo/

Dime,? qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?

Temes que se te sequen los grandes rosales del día,

las tristes azucenas letales de tus noches?

(Alonso ،1958 ،13).

تقوم القصيدة على موقف تاريخى وخاص وهى تشير إلى أن مدينة مدريد كان عدد سكانها قد بلغ مليون نسمة عام ١٩٤٠م وتبدأ القصيدة متخذة الإيقاع المبتذل : إذ يذكرنا البيت الأول فيها بطبيعة التقرير الصحفى كما أن كلمة جثث Cadáveres تكسر ذلك الإيقاع وتضطرنا إلى رؤية ذلك الإعلان على أنه صورة أكثر منه مجرد تقرير صحفى . كما تسهم الكلمة المذكورة فى إدخال سلسلة من التنويهات المتعلقة بالموت : أى ما إذا كان السكان جثثا والمتحدث يرقد فى نعش، وكانت حياته موتا بطيئا كما أن باقى البشر هم جثث(١٠) وبذلك نجد أن الواقع الذى يفترض أنه مبتذل – عند بداية القصيدة – يتمدد ويتحول إلى استعارة ومجاز وينقل لنا إحساساً بأن الحياة لا معنى لها . ومع ذلك فإن الأثر الذى أحدثه ذلك التركيب المجازى يعود إلى الطريقة التى نشأ من خلالها (فيها الدهشة والدرامية) اعتماداً على التعبير والواقع اليوميين .

وفى البيتين الثالث والرابع نجد القصيدة تستحضر المفاهيم النمطية فى الشعر الرومانسى ، فالمتحدث فى سهاد وكدر وينصت للإعصار ولنباح الكلاب ويتأمل ضوء القمر ، وبعد ذلك يقلد انطباعات الطبيعة. إن كل جزئية تستحضر مكاناً عاماً ومشتركاً فى الأدب الرومانسى حتى يتولى التنويه الذى نخرج به من عبارة " الضرع الدافئ لبقرة صفراء ضخمة " قلب الأمور ويسخر من كل القناعات . وإذا ما كان البيتان الأوليان قد أخذا بأيدينا إلى منظور مجازى يتجاوز حدود الواقع فإن البيتين التاليين لهما يقوداننا من جديد إلى الوصف الحرفى ويُدْخلان هذه الرؤية الساخرة أو التهكمية.

هناك جوانب كثيرة فى هذه القصيدة تذكرنا بتقاليد سابقة : إنها حوار درامى monólogo، dramático وهى نمط من الشعر يذكرنا بروبرت براون Robert Browning وبالقرن التاسع عشر ، إنها إذن تفيد من تقنية "التناص" مثلما هو الحال فى كثير من نماذج شعر الحداثة . كما أنها رمزية بالمفهوم الرمزى للكلمة ذلك أن الشخصيات والصور التى تقدمها القصيدة تجسد عناصر أساسية ومعقدة وغير قابلة للشرح المنطقى (أنظر دبيكى ١٩٧٠ ص ٥٣ – ٥٤، ٤٩ ، وأيضا عام ١٩٧٤م)(١١). إلا أن هذه القصيدة بها شىء مختلف ، فمستويات الخطاب المتعددة لا تدخل ضمن وحدة متجانسة، فالمتحدث يخلق نوعاً من الوحدة من خلال موقف الشعور بالكدر والانحياز ومن خلال فكرته الأخيرة والقائلة بأن الغاية هى أن تكون الجثث بمثابة سماد فى

حدائق الرّب ، لكن هذا كله لا يفسر المستويات المختلفة للغة أو الآثار المختلفة. وتحديد ملامح المتحدث كإنسان رومانسى " من الأزمنة الخوالى " لا يتطلب تغيير النغمة " أو تغيير التقرير الصحفى أو المجاز أو قلب المقولة الشائعة الرومانسية من خلال التهكم أو الأصداء التوارتية أو التناص غير المألوف . فالتغيرات التى تطرأ على الخطاب مردها ليس تحديد ملامح المتحدث بل إحداث البلبلة عند القارئ لدعوته لرؤية النص من الخارج وجعله يتخذ رد فعل إزاء النص الذى هو خليط من أمور واقعية مختلفة. والناتج الذى أمامنا هو أمر يشبه عملية " الكولاج" Collage الفنى ، وهو عبارة عن مجموعة من المستويات التى لا ترتبط بشكل طبيعى والتى ترتبط بدرجة ما بالمُشَاهِد / القارئ ليقوم بتنظيمها.

وهنا نجد أن قصيدة " سهاد" قد بدت متخليّة عن المقصد الرمزى المتمثل فى تجسيد المعانى فى النص ، متركزّة على إحداث تأثيرات غير محددة. إلا أن سياق ديوان خريف الغضب نجد فيه أن كافة مستويات هذه القصيدة وقصائد أخرى غيرها (مثل قصيدة Monstruos التى تفصح عن مستويات تعبيرية مشابهة) تسهم فى رسم اللوحة المنسجمة التكوين التى تصور عالمًا مريحًا يبحث فيه سكانه عن معنى (من خلال الكتابة والحب ومن خلال الرّب). وتعتبر عملية المزج بين المستويات المتأزمة منهجا (يمكن مقارنته باستخدام العناصر المدهشة فى ابتذالها) فى توصيل هذه الصورة بشكل أصيل ومكثف ، يمكن للقراء خلال الأربعينات ١٩٤٠ التعرف عليها على أنها الصورة المناسبة لظروف العصر ، كما أنها تثير رد فعل أكثر حيوية وربما متنوعًا من جانبهم. وهذا ما يدفعنى إلى الظن بأن الديوان الذى نتحدث عنه يكاد يكسر حدود منظور رمزى (وخاصة تلك الفكرة التى تنظر إلى النص كأيقونة) كما يقوم بدور فى الإطار الرّمزى الخاص باقتناص المعانى المعقدة من خلال القوالب اللغوية.

نشر ألونسو ديوان آخر هو " الإنسان والربّ " (١٩٥٥م) Nombre y Dios وكان له أثر مشابه ولو أنه كان أقل إحداثًا للدهشة. يتركز هذا الديوان حول رؤية متأزمة للواقع إذ يقدم منظوراً مثاليًا فيه براءة (حيث هو المسيطر على القسم الأول من الكتاب) على منظور آخر سلبى الوجودية (فى القسم الثالث) ، وهناك عدة قصائد تتولد عنها بعض الحلول ، وأبرزها وأكثرها بداهة صورة الكائنات الإنسانية المخصصة لتقدم

للربّ فرصة ليرى فيها كونه. ومثلما هو الحال فى ديوان "أبناء الغضب" نجد التقنيات السردية والتلاعب بالنغمات وبوجهات النظر تحدث تمثيلاً دراميًا لعملية البحث عن معنى فى الحياة .

اتسم شعر داماسو ألونسو خلال عقدى الأربعينات والخمسينات ١٩٤٠ ، ١٩٥٠ ، بأنه انفتاح على الغنائية الوجودية والاجتماعية فى إسبانيا ، إلا أن قيمته الأكثر أهمية يمكن أن تنحصر فى توسيع أفق الخطاب الشعرى وإدخال تقنيات السرد وكذلك مستويات اللغة المتنوعة والمتناقضة والتكثيف فى اللجوء إلى تقنية التناص فى الشعر الإسبانى خلال تلك الفترة. وبإدخال هذا الأسلوب نجد أن كلا من ديوان " أبناء الغضب" و " الإنسان والربّ " يقدم لنا تعبيرًا شعريًا عن مواضيع ومواقف كانت ستعتبر مجرد موضوع تعليمى لولا ذلك التقديم.

وأثناء تلك الفترة نجد بعض شعراء " السادس والثلاثين" ينشرون شعرًا يقدم إجابات على مناخ أصبحت فيه الأساليب التقليدية غير فاعلة ، غير أن الإجابة الأكثر أهمية يمكن أن تتمثل فى ديوان " المنزل المضاء **La casa encendida** للويس روسالس وهو عبارة عن قصيدة واحدة ومطولّه نشرت لأول مرة عام ١٩٤٠م. ويقف إنتاج روسالس بصفة عامة (وهذا الديوان بخاصة) على الطرف المقابل لديوان " أبناء الغضب". كتب الديوان المذكور شخص محافظ يرتبط بالنظام الحاكم وبالتالى نجد أن ديوان " المنزل المضاء" يعكس موقفًا فيه ثبات وانسجام[١٢] إلا أنه ينقل لنا غاية موازية لما عليه إنتاج ألونسو ألا وهى التعبير عن رؤية شخصية ووجدانية للواقع بشكل مناسب لتلك اللحظة. وفى هذا المقام نجد الكتاب يذهب إلى أقصى حد فى ميدان الرغبة فى كتابة شعر ذاتى قام روسالس (وشعراء آخرون من جيل السادس والثلاثين) بإخالها قبل بداية الحرب الأهلية.

وبعد وصف يوم جميل من أيام الربيع لينقل لنا الإحساس بالانسجام الحيوى نجد أن مقدمة الديوان تتحدث عن مقصد الشاعر وهو الإبقاء على خبرات الماضى من خلال اللغة. والقصيدة التالية (هى عبارة عن سوناتات افتتاحية بالإضافة إلى خمسة أقسام من الشعر الحر) تحدث ردود فعل متنوعة لكنها كلها تقوم على تذكر أماكن

ووقائع ترتبط بمنزل المتحدث ، كما أن الأبيات المطولة غير المقفاة تقتفى بمهارة تلك الذكريات الغامضة التى تنساب من المتحدث. كما تكثر مفردات الحياة اليومية والتكرار والتوازى. ويتم اقتناص الانفعالات واللحظة المناسبة وتبرز جميعها من خلال الصور الشعرية. الأبيات التالية يمكن أن توضح ذلك الأسلوب :

وحينئذ
عندما يأتى شباب المياه عندما تجرى ،
الشباب الذى يضع نملات صغيرة فى اللسان
لتقول " أحبك "
أتت هى
ولأول مرة شهدتها عيناك
كان هذا هبة ، اقتربت من المكان وكانت تبتسم
وترافقها أخواتها وقدودهن مثل حقل ذُرة
فى أغسطس .
وكانت تنظر الشىء تلو الشىء
وكانت تنظر لتتعلم الابتسام
(روسالس ١٩٧٩ ص ١٨٤)

Y entonces,
Cuando viene la juventud del agua cuando corre,
La juventud que pone hormigas niñas en la lengua
Para decir te quiero,
Vino ella
y por primera vez la miraron tus ojos:
era un don; se había acercado al puesto; sonreía;
iba entre sus hermanas con la estatura del maizal

en agosto,

y miraba una cosa tras otra,

y miraba sólo para aprender a sonreír.

(Rosales, 1979, 184).

وتنقل الأحداث الحاسمة فى حياة المتحدث والمرتبطة بالمنزل (لمحات من الماضى وموت أحد الأصدقاء) الخبرة الأليمة فى الإحساس بمرور الزمن كما تؤكد فى الوقت ذاته على الانسجام والأمل. وهذا التعبير الذى يكاد يصل إلى تعبير بروست فى استخدام الشعر الحر واللغة " الدارجة" يقوم لنا جنساً أدبياً يقع بين السرد القصصى والشعر ويشبه " قصيدة النثر " لدى شعراء المودرنيزم الإسبانوأمريكيين ولدى خوان رامون خيمنث فى سنوات خلت إلا أنه جنس يتسم بالمعاصرة وعدم التكثيف. ويلاحظ أن له وظيفة رمزية كما انه أحد طرائق الحداثة. أما الواقع الذى يقدمه لنا فهو تمثيل لإحساس أكثر عمقاً بالحياة وغير قابل للترجمة[١٢]. يقدم لنا ديوان « البيت المضاء » طريقة فى تمثيل الواقع المعقد والوجدانى دون شطط أو مبالغة بلاغية . وقد سطّره فى لحظة زمنية كانت القصيدة فيها مدعاة للاشتباه بها إذا كان فيها ما يذكر بالجمالية أو الشكلية ، كما يقدم لنا اجابة شعرية أصيلة .

والكتاب يترجم عملياً شعرية قام روسالس وزملائه من " جيل السادس والثلاثين " بتطويرها بوعى خلال منتصف الأربعينات ١٩٤٠ وعبروا عنها من خلال العديد من المقالات (أنظر جارثيا دى لاكونشا الجزء الثانى ص ٨٣٨ - ٨٤٥) . فرغم أن الجميع (روسالس وليوبولد وبانيرو ولويس فيليبى بيانكو وديونيسيو ريدرويخو فى المرحلة الأولى له) جزء من المجموعة المسيطرة من الشعراء فقد حاولوا تفادى المواقف البلاغية والمبالغات أو المواقف السياسية واعتبروا أن المواقف الطليعية قد أفلت وفى الوقت ذاته كانوا يخشون من التوجه نحو الشعر التعليمى ومن الرومانسية الجديدة ، ولهذا حاولوا تطوير نمط للتعبير الفنى فيه حميمية وغير مرتفع النغمة ، وهو شعر كأغلب الأشعار التى كتبت فى هذه الفترة حيث يركز على التجربة الفردية وعلى مشاركة القارئ. (وفى هذا المقام نجدهم وقد استمروا فى كتابة نوعية الشعر التى بدءوا كتابتها مع

نهاية الثلاثينات ١٩٣٠). ولكن المؤسف أن تأثيرهم كان محدودا: فقد تجاهلهم أغلب الشعراء الشبان انطلاقًا من بداياتهم المحافظة ، بينما اعتد الشعراء الذين أتوا بعد ذلك بأشعارهم وفنهم .

يعتبر ديوان " البيت المضاء " الانعكاس الأكثر أصالة فى هذا الموقف لكنه لم يكن الوحيد ، فهناك ديوان " قوافى Rimas لروسالس (١٩٥١م) إذ يتكون من قصائد كتبها ابتداء من عام ١٩٣٧م وقد أجاد سبكها حيث نرى من خلالها ردود فعل وجدانية إزاء أحداث مأساوية . ويعتمد هذا الديوان ، مثله فى ذلك مثل الديوان السابق ، على لغة أكثر بساطة ونغمات أكثر مباشرة من الشعر السابق للويس روسالس نفسه الذى كتبه قبل الحرب ، مما يؤكد بحثه عن أسلوب يتسم بالفنية والمباشرة .

نشر ليوبولدو بانيرو Leopoldo Panero عام ١٩٤٤ ديوانه La estancia Vacía "المرحلة الخاوية" وقد بنى فيه سرداً قصصياً شعرياً ورسم لنا لوحات تصور الوحدة والبحث الدينى أمام خلفية تحمل الموت والمآسى(١٤). واستخدام بانيرو هو الآخر اللغة العامة ولكن بتأثيرات غنائية مثيرة للدهشة وأبدع شعراً حقيقياً باستخدام مواد تعتبر عادية. هناك ديوان آخر له بعنوان " مكتوب فى كل لحظة " Escrito a cada instante (١٩٤٩) حيث نجد فيه نمطاً مشابها رغم تنوع النغمات . هناك أيضا عدة دواوين للويس فيليبى بيبانكو (زمن الألم – Tiempo de dolor ١٩٤٠م، استمرار الحياة continuacioñ de la vida – ١٩٤٩ – والأرض الخلاء – El descampado ١٩٥٧م) وفيها تتحول ذكريات اللحظات والمشاهد إلى الهام روحى فى عملية بحث دائبة عن رؤية إيجابية للحب وللحياة. ومن خلال ديوان " فى وحدانية الزمن " ١٩٤٤م En la Soledad del tiempo لديونيسيو ردريخو وديوان " قصائد الألم القديم – Poemas del dolor antiguo ١٩٤٥م لألدفونسو مانويل خيل I. M. Gil نجد مشهداً يتسم بالذاتية لكنه فاقد الرجاء فى الوجود الإنسانى .

يشبه أغلب الإنتاج الشعرى لكارمن كوندى Carmen Conde من حيث الأسلوب والموضوعات فاعلية إنتاج الشعراء الذين ذكرتهم فى السطور السابقة، فهذه الشاعرة نشرت فى نهاية الثلاثينات شعراً ذاتياً مكثفًا ، حيث نجد فيه البحث الصوفى يتعارض مع تأمل أليم للمعاناة الإنسانية. فديوانها "شوق للرحمة" Ansia de la gracia (١٩٤٥م)

به قصائد حب مكثفة حيث نجد الشوق الإنسانى يتحول شيئًا فشيئًا إلى عملية بحث عن الماهية ، ومع هذا فمن المنظور الحالى نجد أن أهم دواوين كارمن كوندى هو "امرأة بلا فردوس" Mujer sin Edén (١٩٤٧م) فهو عمل فيه أسطورية ومراجعة. وهنا تقوم كارمن كوندى (كما أشار شارون أوجالدى Sharon ugalde) بتحويل شخصية حواء لإبرازها والاحتجاج على طرائق السيطرة على المرأة فقد تحولت إلى شخصيات أخرى أنثوية حيث نجد حواء Eva كوندى تتولى تقديم سابقة ونموذج لشعر نسائى إسبانى حديث (انظر أوجالدى ١٩٩٢م) .

هناك شاعرة أخرى كتبت شعرا رائعا خلال تلك الفترة ، إلا أن إقامتها خارج إسبانيا قللت من درجة الاعتراف بإنتاجها ومع ذلك نشرت دواوينها فى إسبانيا وحصلت على عدة جوائز . هذه الشاعرة هى كونشا ثاردويا Concha Zardoya ففى دواوينها "عصافير العالم الجديد" Pájaros del nuevo mundo (١٩٤٥م) "وسيطرة النواح" Dominio del llanto (١٩٤٧) "والجمال البسيط" Hermosura sencilla (١٩٥٣) و "الحلم المنفى" El desterrado ensueño (١٩٥٥م) نجد الجمع بين اللغة اليومية، وقد انتقتها بعناية، والسيطرة على القوالب الشعرية والتنويع بين النغمات لتوصيل استدعاءات حنونة للزمن الماضى والبحث عن المعانى الأكثر عمقًا من خلال تجارب الحياة .

نشعر بتواجد أنطونيو ماتشادو مجددا وراء إنتاج هؤلاء الشعراء (جيل السادس والثلاثين) ووراء عصر كامل من عصور الشعر الإسبانى وهو هذا العصر غير أننا لا ينبغى أن نشعر بالدهشة من وراء هذا ، ففى ديوانه "عزلة ودهاليز وحقول قشتالة Soledades galerías y campos de C. نراه وقد استخدم مشاهد عادية ولغة يومية ليصور لنا بشكل استعارى ورمزى تأثيرات الزمن وردود الفعل الوجدانية إزاء ذلك . ورغم أن نمطية الصورة الشعرية مباشرة إلا أنها تقدم لكتاب الأربعينات مثالا لشعر مفهوم وذى إيقاع متواضع وله فى الوقت ذاته دلالته رغم أن هذا التوجه كان قد عفا عليه الزمن خلال عقد العشرينات مع سيطرة الشعر الطليعى . ولهذه الأسباب ونظراً لموقفه (الذى ربما بولغ فيه) كممثل للقضايا الوطنية والأخلاقية أصبح أنطونيو ماتشادو(وإلى جواره كل من ميجل إيرنانديث وبابيخو ونيرودا) حجر الأساس لقطاع

كبير من الشعر الإسباني خلال العقدين التاليين بينما أصاب الخسوف إنتاج كل من خوان رامون وإنتاج بعض شعراء العشرينات .

ويشكل ما يمكن اعتبار ديوان " أبنـاء الغضب " لداماسو ألونسو و أشعار "جيل السادس والثلاثين" كطرفى قطاع من الشعر الوجدانى . فقد واجه شعراء كلا النمطين ضرورة التعبير عن الذات بلغة تحررت من الزخرف ومن التعليمية ومن هنا ظهرت أساليب جديدة تعتمد على لغة الحياة اليومية وعلى تقنيات السرد والتقديم الرمزى . وأسفر اللعب بالمناظير والنغمات الدرامية لداماسو ألونسو عن ظهور نصوص متأزمة تدفع بالقارئ إلى حافة الإبهام ، كما يعكس الشعر الأقل تكثيفًا عند كل من روسالس وبانيرو وغيرهم تجارب مليئة بالمشاعر بشكل يذكرنا بعض الشيء بالحداثة السابقة. غير أن المنظور هو أكثر شخصية وذاتية .

هذا التنوع القائم بين ألونسو من جانب ولويس روسالس من جانب آخر يمكن اكتماله من خلال إنتاج شعراء بدءوا فى الظهور لأول مرة خلال ذلك العقد. ومن أبرزهم خوسيه إيرّو والذى يعتبر ناقدا أدبيا وفنيا ممتازا كما لعب دوراً مهماً فى كل من مجلة Corcel ومجلة Proel وفى تحديد ماهية شعر ذى منظور شخصى(١٥). صدر ديوانه الأول "أرض بدوننا" Tierra Sin nosotros عام ١٩٤٧ وهو يقوم على إحساس مكثف بالفقدان ، ويقدم لنا رؤية أليمة للواقع حيث نجد أن العناصر المعتاد أن تكون إيجابية (الربيع والقمر وذكريات الحب) تحدث آثاراً سلبيـة . وفى ديـوانه "غبطة" Alegría عام ١٩٤٧ أيًا) نجد الصوت الشعرى يؤكد قيمة الحياة إزاء هذا الشعور بالفقدان والخسارة وإزاء هذا الشعور المتزايد بالتأثيرات الرهيبة لمرور الزمن وهنا نجد أن الغبطة تأتى كتأكيد وجودى للحيوية أمام ما يعيشه البشر من قيود. أما ديوان " بالأحجار وبالرياح Con las Piedras Con el viento (١٩٥٠م) نجده يتحدث عن الحب ، رغم أنه يعود من جديد ليبنى رؤية فيها حنين لماض ذهب وولى ، وتظل عوامل الزمن قاعدة لشعر خوسيه إيرّو طوال الخمسنات وذلك من خلال ديوانيه Quinta del 42 (١٩٥٢م) "وكل ما أعرفه عن نفسى" Cuanto Sé de mí ويضم هذا الديوان قصائد عن إسبانيا وعن أماكن وشخصيات محددة وعن الشعر .

إلا أن هذه التعميمات الخاصة بالموضوعات لا يمكن أن تحدد أصالة إنتاج إيرّو فهو يتمتع بمهارة غير عادية لابراز خبرات وجدانية أكثر عمقًا معتمداً على حادثة تبدو غير ذات قيمة من الناحية الظاهرية وهذا ما نراه فى قصيدة " السحب Las nubes :

تتساءل بلا جدوى	Inútilmente interrogas.
ترمق عيناك السماء	Tus ojos miran al cielo.
وتبحث خلف السحب	Busca, detrás de las nubes,
عن آثار ذهبت بها الرياح .	Huellas que se llevó el viento.
تبحث عن الأيدى الدافئة	Buscas las manos calientes,
والوجوه التى ذهبت	Los rostros de los que fueron,
والدائرة التى يخطئون	El círculo donde yerran
بالعزف على آلاتهم	Tocando sus instrumentos.
سحاب كان إيقاعاً ، غناء	Nubes que eran ritmo, canto
بلا بداية أو نهاية	Sin final y sin comienzo,
أجراس من رغوات شاحبة	Campanas de espumas pálidas
تعلن عن سرّها	Volteando su secreto,
أكفّ من رخام ، ومخلوقات	Palmas de mármol criaturas
تدور على إيقاع الزمن	Girando al compás del tiempo,
تقلد الحياة	Imitándole a la vida
فى حركتها الدائمة	Su perprtuo movimiento
تتساءل بلا جدوى	Inútilmente interrogas
من أهدابك الكفيفة	Desde tus párpados ciegos
ماذا تفعل ياخوسيه إيرّو	Qué haces mirando a las nubes,
بتأمل السحب ؟	José Hierro?
(إيرّو ١٩٦٢م ص ٤٨٧)	(Hierro1962, 487).

يبدو أن المتحدث يريد التوجه بشكل فيه مباشرة وحميمية إلى شخص آخر ويشهدنا على حوار مفترض حول القيمة غير المحققة للبحث عن صور من الماضي في الطبيعة . وبهذه الطريقة تضعنا القصيدة في إطار خبرة ومنظور محددين رغم أنهما يتسمان بالغموض . وانطلاقا من هذا يرسم لنا لوحة أكثر رحابة عن الحياة ، إلا أنه سرعان ما ندرك أن ذلك المتحدث يسائل نفسه ويتناقض معها ، فالمشهد الذي يلاحظه يقدم له مجموعة من الذكريات ورغم ذلك فهي مجموعة لا تنقل له إلا الإحساس بأن كل شيء هشّ وأن الحياة فانية. والسحب هنا هي صورة ورمز لهذا الضعف والحياة الفانية حيث تزداد كثافة هذه الصورة كلما أشرفنا على نهاية القصيدة والعودة إلى صورة محددة للمتحدث الذي يتحدى بشكل مباشر كل تأمل وتعمق سابقين .

تذكرنا هذه القصيدة بأنطونيو ماتشادو الذي كان شعره يعكس بشكل دائم موضوع مرور الوقت من خلال الصور الطبيعية(١٦) غير أن التقنية الشعرية لخوسيه إيرّو تختلف عمّا عليه ماتشادو ، فهذا الأخير يتخذ الأسلوب الرمزي الكلاسيكي ويقوم بطرح مشهد أو صورة موضوعية تنبثق عنها لوحة أكبر . أما خوسيه إيرّو فهو يضعنا في إطار طرفة ظاهرية ويحولها إلى حوار داخلي فيه صوتان ، حيث نجد المتحدث بعد مساءلة نفسه يغير من موقفه وينفي آماله. وهنا نجد أن موضوع الفقدان ينجم من هذا التداخل الدرامي و المحدد في زمن خاص ، وكذلك ما يتعلق بردود فعلنا أمام ذلك الفقدان (لنتذكر هنا ما قال به خوسيه إيرّو بضرورة أن يكون الشعر مؤقتًا Temporal) . هنا تصبح القصيدة مفتوحة بشكل ما وغير محددة بفضل هذا الأسلوب : ويمكننا أن نقرر في هذا المقام إذا ما كنا نريد مشاركة المتحدث في هذا التشاؤم (الصوت الثاني) أو أن نبقى على الحياد شيئًا ما ونتعاطف مع ذلك البحث الإيجابي الذي يقوم به "الصوت الأول" .

يمكننا أن نرى في هذه القصيدة – وفي شعر تلك الفترة – عملية انتقال أولية من شعرية النص كهدف لتجسيد خبرة إلى شعرية النص كحافز ليكون هناك رد فعل للقارئ. ثم إن التخلي عن الفكرة القائلة بأن القصيدة أيقونة تحافظ على " الحاضر الأبدي " يساعدنا على توسيع دائرة الدور الذي يقوم به القارئ الذي يمكن له بسط خبرة المتحدث وربطها بظروفه هو ؛ هذه التقنيات الجديدة التي شهدناها هنا (وخاصة " الصوت المزدوج " طبقًا لما قال به Mikhail Bakhtin) تسهم بشكل واع أو غير واع في هذا التغيير .

تقدم قصيدة " السحب " مثالا فقط ، وطريقة من طرائق متعددة يبنى بها خوسي إيرو قصائده اعتمادا على مواد محددة للغاية ولها طبيعة الطرُفة الظاهرية، إذ تحمل بعض قصائده حدثًا خاصًا يتحول إلى قاعدة لموضوع القصيدة ، ففى قصيدة بعنوان "أغنية المهد حتى ينام سجين Canción de Cuna Para dormir a un Preso" (المصدر نفسه ، ص ٤٨ – ٥٠) نجد أنها ربما تقوم على الخبرة التى مرّ بها الشاعر فى السجن وهنا يتولد توتر بين الشعور بالفزع واتخاذ موقف الهروب(١٧)، وكثيرًا ما نعثر على تفاصيل وإيحاءات بالطُرفة التى لا يمكن فك شفراتها بالكامل رغم أنها تأخذ بيدنا إلى موضوع القصيدة الذى غالبًا ما يكون مرتبطا بالزمن وبالمعاناة. تحدث هذه الطرائق شعورا بالآنية والمعاصرة، ويساعد على تكثيفه استخدام اللغة اليومية وبعض التنويهات الإيقاعية الأخرى، وغالبًا ما تفتح الطريق أمام تعدد التفسيرات الصادرة عن القارئ .

بالغ النقاد ومؤرخو الأدب – فى نظرى – فى ربط خوسيه إيرّو بالشعر الاجتماعى فلقد زاد التركيز على قصيدته "إلى إنسان مولع بالجمال A un esteta" التى تنتقد شاعرًا شكليًا يمكن أن يذكرنا بخوان رامون خيمنث. وهذه القصيدة تقدم لنا بالفعل نمطية مشوهة لإنسان مولع بالجمال وبالتالى بالشعر الصافى وتعكس موقفًا مشتركًا لكثير من الكتاب الذين هم من جيل خوسيه إيرّو ، غير أنها ليست بيانًا فى الشعر الاجتماعى كما أشار بذلك دافيد بارى David Bary (ص ١٣٤٧). وعمومًا فالموضوعات الاجتماعية والسياسية لا تسيطر على أشعار أو مقالات خوسيه إيرّو .

يتسم إنتاج خوسيه إيرّو بارتفاع قيمته الفنية رغم معاصرته وربما بسببها، فالشاعر يستخدم الأشكال الشعرية والإيقاعات بنجاح (بما فى ذلك تلك غير الشائعة الاستخدام مثل الأبحر ذات المقاطع التسعة eneasilabo) وبذلك يبدع تكوينات معقدة قمنا بكشفها عند قراءة قصائده بصوت مرتفع (ولنتذكر فى هذا المقام إعجابه بخيرارد ودييجو ومساندة هذا الأخير لإنتاجه). ومع تطور إنتاجه الشعرى نجده يطور، وبوعى، أسلوبين يصفهما "بالتحقيق" reportaje "والدهشة" alucinacioñ ، إذ يقوم الأسلوب الأول على الجمع بين تقنية السرد والسيطرة على الايقاع بغية تجسيد الانفعال، أما الأسلوب الثانى فينقل المشاعر بأسلوب أقل تحديدًا (انظر إيرّو ١٩٦٢م ص ١١) ويفصح هذا النظام عن المقصد الواعى لإيرّو بإبداع شعر فنى اعتمادًا على ما هو يومى وما يصحب ذلك من نجاح .

وبالرغم من أن إيرّو بابتعاده عن الصور المعقدة واستفادته من العناصر الخاصة بالحياة اليومية ومن الطّرفة واعتماده على تقنيات السرد قد تباعد عن الشعر المكتوب خلال عقود سابقة ، فإن إنتاجه خلال الأربعينات والخمسينات يدخل فى أغلبه فى إطار الحداثة ، فهو لا يزال يحوّل الخبرات إلى حاضر لغوى . ومع هذا فإننا بصفتنا قراء لقصائد مثل " السحب " نعيش تجربة الحرّية والدعوة إلى المشاركة وإكمال النص الذى كان يقدمه لنا كل من ماتشادو مؤلف " حقول قشتالة" وخورخى جين مؤلف ديوان "أنشودة" . وهناك الكثير من قصائد فترة الستينات بما فى ذلك بعض قصائد خوسيه إيرّو تبسط هذه الحرية .

يسيطر الوعى بمرور الزمن على شعر كارلوس بوسونيو ، لكنه يعبر عن ذلك بشكل مختلف. وعلينا أن نقوم أولا بالاطلاع على كتابه " نحو نور آخر Hacia Otra Luz (١٩٥٢م) فهو يضم قصائد نشرت قبل ذلك مثل "الصعود إلى الحب Subida al amor (١٩٤٣م) وربيع الموت Primavera de la muerte (١٩٤٦) وكذلك قصائد لديوان لم يكن قد نشر بعد بعنوان "بدلاً من الحلم E nvez del Sueño وديوان " ليلة الحاسّة Noche del sentido" الذى سيكمله بوسونيو فيما بعد. نجد المتحدث وهو يقوم لنا عادة تعليقات على مشاهد وأماكن أو لحظات تثير حالة شعورية عادة ما تكون ذات سمة حزينة إزاء مرور الزمن . وهنا ينشأ منظور خاص ووجدانى بفضل إيقا ع متناغم وصور ولغة مفعمة بالوجدانية . والأبيات التالية التى اخترناها من قصيدة " شك" Duda يمكن أن تذكرنا ببعض الجوانب عند خوان رامون خيمنث وجوانب أخرى عند أنطونيو ماتشادو . ومع هذا فهى تقدم منظوراً خاصاً بإيقا ع مصغّر :

ربما كانت الدعابة الأخيرة	Tal vez la última caricia,
والنسمة الأخيرة التى تنتشر.	La última brisa que se expande.
لهذا أسير حزينا	Por eso triste caminado,
أتأمل شمس المساء الصافية	Miro el sol puro de la tarde.
هنا روح نائمة فى العمق	Alma dormida allá en el fondo. .
روح لا تنام ولا تعرف	Alma que duerme y que no sabe.
(بوسونيو ١٩٧٦ ص ١٣١)	(Bousoño. 1976, 131).

ربما أمكن وصف هذا الشعر على أنه دينى ؛ ذلك أن المتحدث غالبا ما نراه فى شوق لوجود الربّ وحبه ، ومع ذلك يتحول هذا الشوق إلى تأمل أكثر رحابة للعالم المحيط مما يتمخض عنه موقفا وجوديا (قام خوسيه أوليبيو خيمنث بالإشارة إلى تراسل مع سارتر وجورج باتال George Bataille و أونامونو Unamuno [ص ٢٤٨ - ٢٥١] وعندما يتم النظر إلى الحياة كربيع للموت فإن بوسوينو يؤكد على محدوديتها وعدم وجود معنى لها وكذلك قيمتها كسبب للتأكيد الإيجابى من جانب آخر . هناك زوجان من الرموز فى توتر دائم وغالبا ما يعكسان هذه الرؤية المزدوجة .، إلا أن الأثر النهائى الناجم عن قصائد كثيرة من شعره هو الرضا الحزين . وهنا أرى أن هذا الشعور نابع من الايقاع الذى ينساب ومن عدم وجود الجوانب المحتدمة . كما نجد أن بوسونيو شاعر على وفاق شديد مع روح العصر إذ يبرز مشاهد وأشياء عامة ، فهو يقدم على سبيل المثال يسوع Cristo وسط إطار للحياة اليومية (كشاب يافع) أو عندما يتأمل مشهداً جميلاً (خوسيه لويس كانو ص ٦٣) . وتقوم هذه المشاهد بدور توصيل انسجام الحياة وضعفها فى الوقت ذاته .

يقدم لنا ديوان Noche del Sentido (١٩٥٧) منظوراً أكثر تشاؤمًا ، فالأزمة القائمة بين تأكيد انتصار الحياة وبين التعليق على مأساوية مرور الزمن تتركز الآن حول هذا العنصر الأخير . ويكتسب المنظور أهمية كبيرة إذ جاء بضمير المفرد المتكلم ، فالمتكلم يبرز مشاعره بشكل تدريجى يتناسب مع وصف العناصر المحيطة التى تعكس ذلك غير أن هذا الكتاب – مثله مثل الكتب السابقة – يزودنا بأمثلة رائعة عن كيفية توصيل مواقف شخصية وغامضة باستخدام لغة تتسم بالإيقاع البسيط والفنية فى آن معًا[١٨] .

أما شعر خوسيه ماريا بالبردى فهو دينى ، إذ إن ديوانه الإنسان والرب Hombre y Dios (١٩٤٥) عبارة عن استدعاءات وتأملات حول شباب المتحدث وعن مرورالزمن والبحث عن رؤية أكثر مناسبة للرب. ويصل شعر بالبردى إلى أقصى صفاء له Serenidad فى ديوان الانتظار La espera (١٩٤٩م) وديوان أشعار الأحد Versos del domingo (١٩٥٤م) يتخلى بالبردى فى هذا الكتاب الأخير عن التأمل فى نفسه ويتجه للبحث عن قيم عليا ودينية فى عناصر ومكونات الحياة اليومية ، وهنا نلمح بشائر نوعية من الروحية الاجتماعية ستترك بصماتها على شعره خلال عقدى الخمسينات والستينات[١٩] .

كان خوسيه لويس إيدالوجو J. L. Hidalgo معاونا لخوسيه إيرّو فى مجلة "كورثيل Corcel" ويبدأ يكتب الشعر متأثراً بالسريالية . وقد جمع أشعاره الأولية فى ديوان بعنوان جذر Raíz (١٩٤٣م) يعكس فيها تنوعًا للحالات الوجدانية من خلال صور شعرية معقدة تذكرنا ببثنتى أليكساندرى (انظر جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧م . الجزء الأول ٦٠٩ - ٦٢١). كما نلمح فى ديوانه الحيوانات Los aminales (١٩٤٤) توجهات رومانسية جديدة حيث الصور اللاعقلانية تتضافر مع عناصر إحدى الأساطير . أما ديوانه "الموتى Los muertos" فهو الكتاب الأكثر تأثيرا له ، وقد انتهى من كتابته قبل وفاته عام ١٩٤٧م وهنا نجد النقاد يشيرون فيه إلى بعض الجوانب الوجودية والرواقيـة وتلك المتعلقة بوحدة الوجود (نفس المصدر ص ٦٢١ - ٦٣٢). ومع ذلك فالصور الشعرية هى التى تهبه الأهمية والأصالة ، إذ نرى الجمع بين الصور المنامية والوصف الحسى ، وبذلك تتشكل رؤية ذاتية ومكثفة للوجود إزاء خلفية الوعى بالموت . يذهب الكتاب فى أحد جوانبه إلى أقصى حد فى طريق الغاية الخاصة بتجسيد المشاعر فى صورة تم بناؤها بشكل لا عقلانى ، وهى غاية سيطرت على ديوان " شاعر فى نيويورك " للوركا وعلى بدايات الإنتاج الشعرى لأليكساندرى .

يعتبر بلاس دى أوتير و B. de Otero مؤلف بعض القصائد الوجودية الأكثر تأثيراً فى إسبانيا رغم أنه يعتبر فى الأساس شاعراً اجتماعياً بسبب ما كتبه بعد ذلك من أعمال . تربى أوتيرو فى مدارس دينية وتربى ليكون محامياً . نشر عام ١٩٤٢م ديوانا صغيراً بعنوان "أنشودة روحية" Cántico espiritua وهو عمل تأثر فيه ببداهة بالقديس خوان دى لاكروث S.J. de la Cruz وفراى لويس دى ليون F. Luis de León ويقدم لنا الشاعر من خلاله البحث الذى يصل إلى درجة الاحتضار عن رؤية دينية ، غير أن البحث سرعان ما يتحول إلى كدر من خلال ديوان "ملاك شديد الإنسانية Angel fieramente humano (١٩٥٠م) وديوان " صوت الضمير Redoble de Conciencia (١٩٥٠) الذى أعاد أوتيرو طباعته مرة أخرى وزاد به ستاوثلاثين قصيدة فى كتاب له بعنوان Ancia (١٩٥٨م) وعنوان الكتاب لفظة منحوتة تجمع بين عنوان ديوان "ملاك .." والديوان التالى له (جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧ - الجزء الأول ص ٥٤٩) . ترك أوتيرو العمل كمحامى عام ١٩٤٣م وانتقل إلى مدريد لدراسة الأدب فى الجامعة وهنا حصل تشجيع ومساندة كل من داماسو ألونسو وبيثنتى أليكساندرى .

يمثل ديوانه Ancia جمعا غير عادى بين البراعة فى صياغة القوالب الشعرية ومفردات الحياة اليومية والنغمة المباشرة المُفَخّمة ، ويتألف أغلب قصائد القسم الأول من الكتاب من طرح حاسم وقوى للعلاقة مع الرّب فالموضوع والمفردات والنغمة تذكرنا بديوان " أبناء الغضب " لداماسو الونسو إلا أن القصائد تتخذ قوالب تقليدية . فقصيدة "إنسان" Hombre – على سبيل المثال – هى عبارة عن سوناتة تقدم لنا من خلال مقطوعيتها ذات الأربعة أبيات الرغبة الجموحة فى الوصول إلى الرّب والإبقاء عليه يقظا ، ثم تنتهى السوناته بالأبيات التالية :

أرفع يدى وأنت تبترهما	Alzo la manoy tú me la cercenas.
أفتح عينى : فتفقأهما حيتين.	Abro los ojos: me los sajas vivos.
عطشان أنا ورمالك تصبح ملحًا	Sed tengo y sal se vuelven tus arenas.
ذلك هو الإنسان : الفزع بكل ما تحمل الكلمة	Esto es ser hombre: horror a manos llenas.
نكون – أولاً نكون – مخلدين ، فانين	Ser - y no ser - eternos fugitivos.
ملاك له أجنحة كبيرة من السلاسل!	Ángel con grandes alas de cadenas!
(أوتيرو ١٩٧٤ ص ٢٤)	(Otero, 1974, 24).

يولّد الجمع بين صورة تثير الرعب وبين النسق الشكلى (عبارة عن ثلاثة صور متوازية فى توازن نحوى سليم) شعوراً بالكدر الذى يمكن السيطرة عليه ويعمل على تكثيف تأثير القصيدة . فبعد أن رأى المتحدث وقدم رؤيته المأساوية ينتقل بشكل منطقى إلى محصلة وتُعريف طبيعيين نراهما فى صورة أخرى (الفزع بكل ما تعنيه الكلمة) horror a manos llenas ونراه فى المحصلة المنطقية فى البيت قبل الأخير . وفى نهاية المطاف نجد المأساة تتجسد فى الاستعارة المتناقضة للملاك . فأجنحة هذا الملاك التى تعتبر الجزء الذى يجب أن يرتفع به هى السلاسل التى تطارده ، وبذلك نرى تمثيلاً دراميًا ساخرًا للموقف الإنسانى . فآمالنا الدينية ليست إلا السبب فى المعاناة والكدر.

هناك قصائد أخرى تعتمد على أشكال وموارد (أخرى غير أن المحصلة هى إحداث أكبر قدر من التأثير فقصيدة "فيضان Crecida" نجد الشعر الحر ونجد سلسلة عبارة عن جمل مطولة تتسم بالتوازى تذكرنا بشعر كل من نيرودا وبثينتى أليكساندرى ، كما تفصح عن الكدر الذى يعيشه المتحدث ، وهناك صورة مسيطرة هى عبارة عن السير وسط حقل من الكائنات الإنسانية التى تنزف دما كتصوير للموقف الرهيب الذى عليه العالم . أنقل هنا بضعة أبيات منها :

والدم حتى الحزام أحيانا	algunas veces Con la sangre hasta la cintura
والدم حتى حافة الفم	Con la sangre hasta el borde de la boca,
أسير	Voy
أتقدم	Avanzando
ببطء، والدم حتى حافة الشفاه	Lentamente, con la sangre hasta el borde de los labios
أحيانا	Algunas veces,
أسير	Voy
فوق هذه الأرض العجوز، فوق	Avanzando sobre este viejo suelo, sobre
التراب الغارق فى الدم (ص ٢٦).	La tierra hundida en sangre, (26).

عندما نقرأ هذه الأبيات نعجب بقدرة بلاس دى أوتيرو على السيطرة – من خلال الشكل والصورة – على مشاعر من السهل أن تؤدى إلى دفاع عاطفى . فهو يلجأ إلى سلسلة متنوعة من الأشكال ، فهناك أشكال وإيقاعات شعرية متنوعة وهناك الكثير من المؤثرات الإيقاعية والتناص الذى أجاد استخدامه بعناية (نلاحظ هنا أصداء للقديس خوان ، ولكيبيدو Quevedo ولغة الحياة الشعبية) والأصالة الواضحة فى البيت الأخير حيث الصدمة (مثلما هو الحال فى قصيدة إنسان) . وتعكس القصائد فى القسم الثانى لديوان Ancia قدرة وتأثيراً متشابهين ، ونرى فى القسم الأخير من الكتاب موضوع التضامن بين بنى البشر ، كما نراه وقد توجه نحو الشعر الاجتماعى الذى يرتبط بمرحلة لاحقة وتسيطر مفردات اللغة اليومية على الكتاب؛ ففى كثير من الأحيان نجد أو تيرو وقد وضع الخطاب الخاص بلغة الحياة اليومية فى المقام الأول " ألق نظرة ياسيدى على دليل التليفون/أو على الإنجيل فمن السهل أن تجد هناك شيئًا " (ص ٣٨) .

تتسم الأعمال الأولى لأوتيرو بالنظام وإحكامه السيطرة على أدواته ، وهذا يذكرنا بخورخي جين وبالرمزيين رغم ما في الأمر من تناقض ، فالكتب الأولى له، التي تختلف حسب موضوعاتها، تتبع طريقة لتوليد الخبرة في قالب لغوى يعود إلى مفهوم أساسى من مفاهيم الحداثة . وفي هذا المقام يمكننا رؤية التوجه نحو شعر جديد له طبيعة إتصالية ووجدانية خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية لكنها ظاهرة " محافظة " فالشعراء الكبار مثل أوتيرو عملوا على توصيل رسالتهم وإحداث التأثير المطلوب واستطاعوا أن يوصلوا القارئ بأعمالهم التي هي شاهد على العصر وفي هذا المقام حاولوا بطريقة شديدة الصلة بالحداثة جعل القالب الشعرى يجسد المشاعر (أخذ الشعراء الذين ليسوا من هذا الصنف يكتبون الذرائع أو الرسائل الشعرية) إلا أنه يجب أن نلاحظ أن اهتمامهم بالمشاعر الإنسانية وبالاتصال بالقارئ نحّى جانبا مفهوم الموضوعية النصية وفتح الطريق أمام توجهات جديدة (رغم أنها ليست على الدرجة نفسها التي عليها إنتاج كل من ألونسو وإيرو إذ تم اللجوء إلى الحوار مع النفس monólogo وإلى "الصوت المزدوج" doble Voz" .

لابد من دراسة شعراء آخرين حتى تتكون لدينا صورة كاملة عن الشعر الوجداني والشاهد على العصر خلال عقدي الأربعينات والخمسينات . فرفائيل موراليس R. Morales أصدر ديوانه قصائد الثور Poemas del toro (١٩٤٣م) الذي يذكّرنا بميجل إيرنانديث وبشعر الباروك. تحدث قصائد الديوان المذكور إحساسًا بالشغف والعنف والجمال ، كما نجد بيثنتي جاوس V. Gaos وقد ألف سوناتات رائعة فيها التأمل والوجودية ، ثم ضمها في ديوان عنوانه " رئيس ملائكة الليل Arcangel de la noche (١٩٤٤م) وكذلك دواوين أخرى مهمة . ومن بين الشعراء هناك خوسيه لويس كانو J. L. Cano الذي كتب عدة دواوين من شعر به الكثير من القصائد الوجدانية ، ومع هذا فهو معروف لدى القراء بأنه ناقد ، وهو من الشخصيات الأدبية المهمة ومؤسس مجلة إنسولا Insula نذكر من بين هذه الأسماء كلا من إيوخينيو دي نورا، ولويس لوبث أنجلادا L. L. Anglada ورامون دي جارثيا سول R. de Garciasol ، وخوليو مارورى J. Marur وإلينا مارتين بيبالدى E. M. Vivaldi وبغض النظر عن الشعراء الأكثر أهمية فليس من السهل التمييز بين الأعمال والشعراء الرئيسيين وبين من هم في الصف

الثاني خلال هذين العقدين ، وهذا خلافًا لما شهدناه في عقد العشرينات . نحن إذن نعيش جوًا جماليًا يتسم بأن أغلب ما أنتجه الأدب الغربي ظل مجهولاً ، وفيه كان يُنظر لأهمية الأسلوب والأصالة بعين الاستغراب ، وفيه أيضا نجد التعبير المباشر الهدف الرئيس ، وأسهم كل هذا بشيء ما في مساواة الجميع .

ورغم ما في الأمر من كثرة الشعر الشاهد على العصر المتواضع المستوى خلال تلك السنوات (انظر خ. أ. جيمنث ١٩٩٢م ص ٢٠-٢١) فقد رأينا كيف أن الكثير من الأعمال المهمة خرجت من رحم هذين العقدين . وأهم ما يجب إبرازه استخدام لغة الحياة اليومية والحوار الدرامي واللعب بالمناظير الذي نراه عند داماسو ألونسو في كتابة أبناء الغضب . أضف إلى ذلك السرد الرمزي والتخيلي الذي جاء به لويس روسالس في ديوانه البيت المضاء . ولجوء خوسيه إيرّو إلى إستخدام الأصوات والمناظير والإيقاعات حتى تتمكن اللغة البسيطة من توصيل الخبرات المعقدة . نجد أيضًا المؤثرات البنيوية والدرامية والتخيلية التي جاء بها أوتيرو ، وكلهم يشكلون ردوداً جيدة على معضلة مطروحة وهي الخاصة بكيفية التعبير عن الخبرات الشخصية والذاتية بشيء من الموضوعية ، ومن خلال لغة عامة ليس فيها زخرف من الناحية الظاهرية .

وما يضع هذه الأعمال بدرجة ما في إطار مبادئ الحداثة هو أنها جميعها تبتكر وتوظف القوالب التقليدية المميزة والواضحة المعالم. فالغاية الرئيسية وراء استخدام اللغة في رصد الخبرات الذاتية لازالت هي حجر الأساس في الشعرية والشعر الإسبانيين طالما أن "التوصيل" (بمعانيه المختلفة) ظل هدفًا مقبولاً. وعلى ذلك فهناك بعض جوانب الحداثة وقد أكدها الجو المعادي للجمالية – رغم ما في ذلك من تناقض – خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية إلا أنه كان يرفض إمكانية اعتبار الفن كلعبة وكمراحل عقلية لا متناهية وبالتالي انتهى به المطاف بتأخير ظهور شعرية جديدة للإبهام indeterminación[٢٠] وأصبح تعريف الشعر على أنه معبر عن الواقع بمثابة مقولة ثابتة .

وطوال عملية تطوير طرائق جديدة لتوصيل الموضوعات الشاهدة على العصر فإن الشعراء الذين أشرتُ إليهم يتجهون نحو "قلب" التحديد الذي عليه الحداثة ، فالإعلاء من شأن الذاتية اللاعقلانية في قصائد أليكساندري وإيدالجو Hidalgo يقلل بدرجة ما مفهوم اللغة كطريقة لإضفاء الموضوعية على الخبرات، ويستمر الإعلاء من شأن المعاني

الوجدانية التى لاحظناها ابتداء من الثلاثينات. فالتغيرات فى النغمة والمنظور من خلال ديوان أبناء الغضب تفتح الطريق أمام قراءات متناقضة. كما أن الأصوات والمناظير المتعددة التى زودنا بها خوسيه إيرو يمكن أن تحدو بنا للشك فى أى حل يجعل اللغة هى الوسيلة المثلى للتعبير والشك فى أى موقف ثابت إزاء الحياة والمجتمع. نحن إذن نرى تخلياً واضحاً عن مفهوم القصيدة كتعبير عن "الحاضر الأبدى" بينما يفتح الطريق أمام دور مهم ومبدع يقوم به القارئ. إذن فالكثير من الشعر المهم الذى يرجع إلى هذه العقود ينوه بعصر لاحق سوف يكون من المستحيل فيه تصور أى نظرية للقصيدة على أنها أيقونة وشىء أو رسالة .

٤ - ملاحظات عن الإبهام : تيار البوستيسم Postismo (ما بعد الطليعية) والسريالية

هناك القليل من المغامرات الشعرية خلال الأربعينات التى اتخذت موقفًا طليعيًا ومضادا للعقلانية رغم أنه تم تجاهلها حين ظهورها . ففى شهر يناير عام ١٩٤٥م نشرت مجموعة من الشعراء والرسّامين بيانًا حول تيار طليعى جديد، وأعقبوا ذلك مباشرة بإصدار مجلة تحمل الاسم Postismo كانت هذه المجموعة تؤكد على قيمة التخيل واللعب كمصادر للجمال، وهذا ما يمكننا التعرف عليه فى هذه الجمل التى ننقلها من بيانهم "العودة إلى الفكرة، والجملة الموسيقية والكلمة أو الكلمات ـ الرمز... هى لعبة، وقافية لعبة وبعض أشكال التوليف لعبة" (جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧ الجزء الثانى ص ٦٩٦) أضف إلى ما سبق كان موقف هذه المجموعة الدفاع عن الإبداع والوقوف ضد العقلانية وذلك فى تنويهات لشعراء وكتاب مختلفين فيما بينهم مثل لوركا وألبرتى وماكس إرنست Max Ernest وكذلك بعض الملاحظات الفكاهية. كما أن تركيز المجموعة على الربط الحرّ asociación واللجوء إلى منطق اللامعقول يمت بصلة بدهية إلى السريالية، أما كتاباتهم فتوضح بجلاء تأثرهم بكل من بريتون Breton وتزارا Tzara وأرتود Artud والدّاديين. كما أن اسم هذا الرافد Postismo (أى الذى يأتى بعد كل المدارس الطليعية) ينوه بموقف متمرد ومضاد للحرفية السائدة خلال ذلك العصر لكنه لا يعبر عن جمالية محددة ودقيقة .

أثارت المغامرة بعض الابتسامات والكثير من الدهشة ، فمنعت الرقابة نشر أعداد أخرى من المجلة وهنا نجد أن الشركاء الذين كان على رأسهم إدواردو تشيشارّو (الابن) Eduardo Chicharro وجابينو - أليخاندرو كاريّيدو Gabino Alejandro Carriedo وكارلوس إدموندو دى أورى C. Edmundo de Ory يصدرون ثلاثة بيانات أخرى بالإضافة إلى عدد من مجلة أخرى أطلقوا عليها La Cerbatana . كما نشروا إنتاجهم فى أماكن أخرى. وأسهم أحد أعضاء المجموعة وهو أنخل كريسبو A. Crespo فى تأسيس مجلة "عصفور من القش" Pajaro de Paja ومجلة Deucalión مع بداية عقد الخمسينات .

إدوارد وتقشتشار هو ابن رسام معروف لكنه ترك الرسم واتجه للكلمة المكتوبة وألف قصائد كثيرة نجد فيها الجانب الصوتى (من قافية داخلية وتكرار وجناس aliteración) هو المسيطر غالبًا على القصيدة كما يحتل المقام الأول بالمقارنة بالموضوع ويدخل هذا مع التغيرات المعتسفة فى الصورة . أما النتيجة المباشرة لذلك فهى تحطيم المنطق كما نراه فى هذه الأبيات التى ذكرها جارثيا دى لاكونشا: إنها النار فى المطبخ / إنه فرن الكوك / الحصان الذى يجفل / يبحث عن إلهة شعر لاتينية / يبحث عن الصدمة " (الجزء الثانى ص ٧٠٤) Es la hoguera en la Cocina / es el hornillo de Coque, / el caballo que desboque/ busca la musa latina, / busca el choque بدأ الشاعر كاريّيدو Carriedo نشر بعض الشعر الواقعى الذى يتناول موضوعات اجتماعية وتاريخية ، ومع ذلك فقد استخدم اللغة بشكل إبداعى وقدم أوصافا لبلده ، تحدث الصدمة ، من خلال "قصيدة إدانة قشتالة Poema de la Condenación de Castilla (١٩٤٦م) . وقد وصف جارثيا دى لاكونشا هذا الكتاب بأنه "رهيب (ظلامى)" tremendista حيث يدفعنا إلى التفكير فى العلاقة بينه وبين الحافز والأسلوب الناجمين - فى السرد القصصى - عن روايات كاميلو خوسيه ثيلا C. J. Cela (جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧-الجزء الثانى ص ٦٨٢-٦٨٦ . وانظر أيضا فيما بعد الحاشية رقم ٢٥) وكتب شاعرنا فى نهاية الأربعينات وخلال الخمسينات بعض النصوص الساخرة والمليئة بالتلاعب بالألفاظ وعمليات الجمع الحر وقد ضمها فى ديوان بعنوان "الحيوانات الحية" (نشر خلال عام ١٩٦٥م) وديوان آخر بعنوان "من السوء أقله" Del mal el menos (١٩٥٢م). كما أشارت ماريا دل بيلار بالومو إلى أن الكثير من هذه النصوص يذكرنا "بالسوانح" التى ألفها جومث دى لاسيرنا (ص ٩٧). وعلى أية حال فهذه النصوص تؤكد وجود رافد إبداعى لغوى وبدونه نعيش عصراً يسوده الموضوع والرسالة .

كان كارلوس أدموندو دى أورى أكثر التزامًا وإلحاحًا على موضوع الشعر والفن حيث يعتبرهما وسيلة لمجابهة وجود مأساوى لا معنى له ، ويقوم شعره على الاستعارة ذات الطابع الباروك وعلى الأدب السريالى كما أنه - أى الشعر - يتضمن العديد من مستويات اللعب بالألفاظ والأصوات والصور (رغم أن المفردات والنغمة يغلب عليهما

طابع الاستخدام اليومى) حاول الشاعر وضع أكثر من حركة أدبية ابتداء من البوستيم Postimo حتى ما أطلق هو عليه داخل عالم الواقع introrr ealismo خلال عام ١٩٥١م وكذلك الورشة ، المفتوحة للشعر Atelier de Poésie Ouverte عام ١٩٦٨م (انظر Ory ص ٦٠ – ٧٨) .

يجمع شعر أورى بين التعبيرات المفعمة بالكدر والتعبيرات المأساوية وبين الاستدعاءات الجنسية واللعب بالكلمات . كما رأينا له بعض اللوحات التى أطلق عليها "القصيدة – الكولاج" لكن مايهمنا اليوم من كل هذا هو سخريته من الشعر الوجدانى وشعر الاعتراف حيث لا نرى فيه إلا القليل من التخيل وكذلك التوجه الممجوج الذى عليه الكثير من الأشعار خلال الأربعينات . وينقل لنا بالومو Palomo مثالاً مسليًا من شعر أورى :

بدونك أنا شىء حزين وشىء حزين	Sin ti soy triste cosa y triste cosa,
بدونك أنا ممتلئ بالدخان، وتائه	Sin ti me lleno de humo y me extravío,
بدونك أنا أتخبط وأنا أتخبط...	Sin ti me armo un lío y me armo un lío..
(بالومو ص ٩٤)	(Palomo, 94).

ربما أراد أورى أن نعنى أكثر بما هو تخيلى ومثير للدهشة فى قصائده الأكثر جدية ، إذ إنه كتب عددا كبيرا منها عالج الكثير منها موضوعات عن الحب والجنس وأبدع فيها مناظير غير معهودة غير أن الأبتكار التخيلى (وفى الصورة) الذى نراه فى هذا الشعر قد قلل اللَّبس من أهميته ومعه بعض جوانب الخطاب ، فاللحظات ذات التكثيف العالى تتوه فى معالم القصائد المطولة التى تبدو وهى تطوف وتطوف بشكل غير ضرورى .

ورغم أن خ. إدوارد ثيرلوت J. Eduardo Cirlot لم يكن على علاقة بهذا الرافد Postismo فقد حوت كتاباته مؤشرات لرافد منشق وطليعى تحت سطح البرجماتية السائدة خلال حقبة ما بعد الحرب الأهلية . ويصنفه النقاّد عادة على أنه شاعر سريالى (المصدر نفسه ص ٧٢٤ – ٧٤٢) بناء على الجهود التى بذلها لتطوير نظرية التشابه

والصور اللاشعورية[٢١] وتتألف قصائده المهمة من تراكيب صوتية وكلمات ، وغالبًا ما نراها مرتبطة بإيحاءات وتحولات تناصيةً. حصل ثيرلوت من خلال اطلاعه الواسع على الموسيقى والثقافة والميتولوجيا الغربية والشرقية على المادة الضرورية لكتابة شعره الذى يتسم بالأهمية من حيث كونه وسيلة للبرهنة على إمكانية استخدام اللغة لغايات إبداعية ومسلية Lúdico رغم الآفاق التى عليها الشعرية السائدة . وربما تضمن ديوانه Lilith (١٩٤٩) أفضل إبداعاته التى أطلق هو عليها Poesía Permutativa "الشعر التبادلى" (انظر بالومو ص ١٠٢) .

عادة ما يربط النقاد أيضا شعر ميجل لابوردتا M. Labordeta بالسريالية . وهو شاعر صدرت له عدة دواوين يصور من خلالها بشكل ساخر ومرير التفاهات التى عليها الجو العام فى إسبانيا المعاصرة . وتتضمن أعماله التلاعب المهم بالألفاظ والعبارات ابتداء من حذف علامات الترقيم وانتهاء بأنماط الحروف والأشكال المرئية غير الشائعة . وعادة ما يوصف بأنه معنى بالشكل والرمز الذى أشرتُ إليه فى هذا البند من الفصل الذى نكتبه إلا أن غايته وتأثيره الرئيسيين يكمنان فى موقف الإدانة الاجتماعية .

يستحق كل من تشتشارو وأورى وكاربيدو وثيرلوت الذكر – فى نظرى – على جهودهم فى سبر أغوار الإمكانيات الابتكارية فى دائرة لغة الشعر وعلى إيمانهم بشعرية وشعر التسلية Lúdico خلال فترة فيها الكثير من البراجماتية . ويعكس هؤلاء الشعراء التواجد المتواضع – خلال هذين العقدين – لتيار " الإبهام " الذى رصدناه فى الشعر الإسبانى ابتداء من عام ١٩١٥م تقريبًا (كما أن كتب تاريخ الأدب الحالية تجاهلته)[٢٢]. وكان هذا التوجه حاضرا بدرجة ما طوال عصر الحداثة فى تقابل مع الرافد الرمزى المسيطر والذى تركز أكثر فى القصيدة – الشىء، وكذلك فى التوجه التوصيلى اللاحق وهو شعر ما بعد الحرب Poesía Comunicativa ثم يعود هذا الرافد – الإبهام – للظهور من جديد فى ظل أشكال أخرى نراها فى الشعر الذى صدر بعد ذلك .

٥ - الشعر الاجتماعي والسياسي ١٩٥٠ - ١٩٦٥

ربما كانت الأعمال التي تتناول الموضوعات الاجتماعية والسياسية الرافد الأكثر شيوعا في الشعر الإسباني خلال عقد الخمسينات ، فهو يعكس بشكل واضح أن الشعر الشاهد على العصر ، والذي تحدثنا عنه آنفا، يريد بناء أدب واقعي جديد ومقنع ويرتبط بالظروف المحيطة وهو أدب كان الأساس الذي انطلقت منه مجلة إسبادانا Espadaña وكذا "المختارات الشعرية .." Antología Consultada والجو العام للعصر . عندما نناقش هذا الشعر بشكل منفصل فإننا نناقض ذلك التيار " الشاهد على العصر" عند خوسيه إيرّو وفكرته القائلة بأن القصائد الاجتماعية الجديدة لها قواسم مشتركة مع القصائد الشخصية، وتختلف عن النصوص ذات طابع الرسالة ، إلا أنه من المهم التعليق بشكل منفصل على ذلك النمط من الشعر الذي يعنى بالموضوعات الجماعية. فرغم كثرة الأعمال الشعرية التي نشرت من هذا الصنف في إسبانيا فسوف أتناولها بشكل عام ذلك أن تأثيرها الرئيس تاريخي واجتماعي أما تأثيرها الجمالي والخاص فهما محدودان .

وبالرغم من أن هذا النمط في الشعر قد تم تصوير مفهومه من خلال ما نشرته مجلة إسبادانيا وغيرها من المجلات الأخرى في منتصف الأربعينات إلا أنه أصبح سائدا طوال عشر سنوات بعد ذلك أي بين عام ١٩٥٠ وعام ١٩٦٠م وهنا يمكن التنويه ببعض التفسيرات النوعية والعامة : فهناك انتقال بلاس دي أوتيرو إلى مدريد وانضمامه إلى الحزب الشيوعي عام ١٩٥١م ، وهناك زيادة الوعي العالمي ومعها زيادة الوعي الاجتماعي في أسبانيا الذي أخذ في التزايد مع انحسار عزلة البلاد وخاصة عندما أعادت الولايات المتحدة ودول أخرى استئناف العلاقات الدبلوماسية معها ، وهناك المزيد من النصوص المنوعة سواء الإسبانية أم الأجنبية ، وهناك الحافز في السير على الدرب وكتابة الشعر الاجتماعي . ورغم أن الرقابة كانت سارية المفعول إلا أن سطوتها قلت بعض الشيء خلال الخمسينات ، وهنا بدا الشعر وكأنه الجنس الأدبي الوحيد الذي يتم التعبير من خلاله عن مواقف الاحتجاج وخاصة إذا ما حيل دون وجود هجمات مباشرة ضد النظام الحاكم[٢٢] . كما أدى النمو الاقتصادي وازدهار قطاع

السياحة فى انفتاح البلاد على العالم وبالتالى طرح موضوعات جديدة وإثراء عالم الأدب مثلما رأينا ذلك بوضوح فى الكتب التى تناولتها بالنقد فى القسم الثالث من هذا الفصل .

اكتسب ديوان "حكاية القلب" Historia del Corazón (١٩٥٤م) لبيثنتى أليكساندرى أهمية كبرى ، فمن الوهلة الأولى يبدو الكتاب وقد جمع بين نمطين من الشعر : قصائد الغزل والنصوص التى تبرز أهمية التضامن الإنسانى ومع هذا ترتبط الموضوعات ببعضها وتساعدنا على أن نعرف كيف أن هذا الديوان ينطلق من الشعر السابق لأليكساندرى ، فما كان فى ديوان الدمار أو الحب وديوان ظل الفردوس بحث عن الانسجام فى المعشوقة وفى الطبيعة يمتد الآن ويتحول إلى بحث عن الانسجام الإنسانى فى إطار المجتمع . ورغم أن الشاعر - أليكساندرى - واصل استخدامه أبيات الشعر الطويلة "التفعيلة" وغير المقفاة والتى تستوعب أكبر قدر من الصور يأخذ على عاتقه اليوم بناء أنماط رمزية أكثر وضوحاً ، حيث نجد أحداثًا معينة تعكس موضوعات أكثر شمولية . فعلى سبيل المثال نشير إلى قصيدة "فى الميدان" En la plaza حيث أن اتحاد البطل مع العديد من الناس يمثل قراره فى تجاوز غايات محدودة، وكلما توغلت القصيدة فى صورة السبّاح الذى غطس فى البحر يأخذ الموضوع أبعاد أكثر كونية .

من الملاحظ أن أليكساندرى يستخدم الشعر والصورة فى توليد الموضوع الاجتماعى ولا يجعل قصيدته تتحول إلى مجرد رسالة بسيطة . ففى قصيدة "فى الميدان" يرسم لنا صورة البطل على النحو التالى :

جميل ، متواضع تواضعاً جميلاً وواثق و منتعش وعميق
الجلوس تحت الشمس ، بين الآخرين، مدفوعاً
ومحمولاً ويقودونه ومختلطًا ومجروراً بهمهمة .
ليس جيداً
البقاء على الشاطئ
مثل الرصيف أو الرخويات التى تريد تقليد
الصخرة
بل النقاء ورباطة الجأش التمسك بالسعادة

والأنسيات وأن يتوه المرء

ليجد نفسه وسط الحركة التى يموج بها قلب الرجال الكبير

وينبض منبسطاً

[أليكساندرى ١٩٦٠ ص ٥٥- ٥٦]

Hermoso es, hermosamente humilde y congiante, vivificador y profundo,

Sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,

Llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado.

No es bueno

Quedarse en la orilla

Como el malecón o como el molusco que quiere calcáreamente imitar a la roca.

Sino que es puro y sereno arrasarse en la dicha

de fluir y perderse,

encontrándose en el movimiento con que el gran corazón de los hombres palpita extendido.

(Aleixandre, 1960, 55-56).

وتسفر الطريقة التى يقوم بها أليكساندرى فى بناء التراكيب النحوية والمفردات والصور الشعرية عن سلسلة من الأحاسيس تحتل المكانة الأولى مقدمة على بنية القصيدة ودلالتها المجازية الواضحة ، وهذا يحدث عند تكرار لفظة جميلة **hermoso** ولفظة جمالى **hermosamente** إذ اجتمعتا فى البيت الثالث أربعة أسماء مفعول لوصف أحاسيس معينة، وعند تلاحق الصفات والظروف وتأخير الانسيابية فى كل جملة من خلال الأبنية الموازية. هذه اللغة تشرك القارئ فى الخبرة الذاتية للبطل ولهذا يتحول موضوع الاتصال الاجتماعى إلى واقع وجدانى .

وأحيانا ما يتأتى عن تحويل موضوع اجتماعى إلى خبرة ذاتية توليف غير مسبوق بين السرد القصصى وشعر الصورة، فقصيدة "العجوز والشمس" **El viejo y el sol** (أليكساندرى ١٩٦٠م ص ٨١ - ٨٣) نجد أن الوصف التفصيلى لرجل عجوز يجلس على جذع شجرة يتحول تدريجيًا إلى صورة سحرية لذلك الرجل الذى يتحلل ويتبخر

فى ضوء الشمس وبذلك يقودنا إلى موضوع الانسجام مع الكون (انظر دبيكى ١٩٨١م – ٢٧٨-٢٨٠). كما أن الخلط بين المناظير والمستويات يجعل ذلك الموضوع وقد بزغ بشكل درامى ومحدد ويحول دون البعد التعليمى. ومن منظور آخر نجد أن هذا الطريق يرفض التوقعات الأولية والواقعية للقارئ ويتركه دون دليل وله مطلق الحرية لابتكار أى تفسير متماسك[٢٤]. وفى هذا المقام يطرح القضية الخاصة بالحداثة والتى تنادى بوحدة القصيدة بشكل أكبر من الشعر السابق لأليكساندرى .

يعتبر بلاس دى أوتيرو شاعراً آخر من شعراء تلك الفترة حيث يبدو شعره على درجة مهمة اليوم مثلما كان عليه لحظة إبداعه. ففى دواوينه "أطلب السلام والكلمة" Pido la paz y la palabra (١٩٥٥) و "بالقشتالية" [أو "بالعربى الفصيح" En castellano (١٩٦٠م) و "هذا ليس كتاباً" Eso no es un libro (١٩٦٣) والموضوع هو إسبانيا Que trata de España (١٩٦٤) نجده يعود ليفيد من الحصاد اللغوى والشكلى الذى تحدثنا عنه فى كتبه السابقة. وهو بهذه الطريقة تمكن من إحداث التأثير وإضفاء الأصالة على الهجمات التى أعدها وعلى القمع والظلم ورغبته فى عالم أفضل. كما فى هذه الدواوين أيضاً أصداء لأعمال أخرى وتراث متنوع ومن هنا نجد أوتيرو يحدث تأثيراً من خلال قوالب ومفاهيم قديمة. ففى قصيدة له بعنوان "معنا" Com nosotros يجمع بين كلمات من قصيدة لروبين داريو عن أنطونيو ماتشادو وبين الاستحضار الساحر لشخص ماتشادو وتصويره كشاعر يكتب للشعب :

فى هذا المقهى	**En este café**
كان يجس السيد أنطونيو	**Sentaba don Antonio**
ماتشادو.	***Machado.***
صامتًا وغامضاً، انضم	**Silencioso y misterioso se incorporó**
للشعب	**al pueblo,**
خفف ريشته	**blandió la pluma,**
نفض التراب	***sacudió la ceniza***
ومضى ...	**y se fue...**
(أوتيرو ١٩٧٤ ص ٤٤)	**(Otero, 1974, 44).**

يلاحظ أن المنظور الواقعى للقصيدة يدخل عليه تعديل عندما ندرك أن قصيدة "صامتًا وغامضًا Silencioso y misterioso تكرر نفس البداية فى قصيدة شهيرة لروبين داريو عن ماتشادو. ويتم تفويض ذلك بشكل آخر فى البيت الخامس فبدلا من إعلان حرفى (ربما أمكن "اعتدل وخرج" se incorporó y salió) نرى صورة اجتماعية. هنا نجد توليفا بين الواقع والصورة وخاصة فى البيتين السابع والثامن اللذين يتقابلان مع صورة نمطية لشاعر (ص٧) وعلينا أن نتذكر العادة المعروفة لأنطونيو ماتشادو فى الإلقاء بتراب السجائر فى كل مكان. المحصلة النهائية إذن خليط فيه تسلية بين النصوص والتنويهات ورؤية لطيفة لماتشادو. وربما بدت صورة "شاعر الشعب" موضوعًا غير مهم فى أيامنا هذه بالمقارنة بالطريقة التى يتبعها بلاس دى أوتيرو فى المنظور السردى واللعب من خلال وجهات النظر. وسوف نطلع على نماذج أكثر من شعره الذى كتبه فى نهاية الستينات والسبعينات .

أما جابريل ثيلايا G. Celaya فشعره عندى أكثر صعوبة عندما نقرأه اليوم مقارنة بشعر أوتيرو. ولد ثيلايا عام ١٩١١م وبدأ كتابة شعر فى إطار الرومانسية الجديدة مع بداية الثلاثينات. ويلاحظ أن أغلب إنتاجه الغزير خلال الأربعينات هو عبارة عن شعر اجتماعى مكتوب بلغة الحياة اليومية ومع ذلك يضم بعض قصائد الغزل. وربما كان أنخل جونثاليث A. Gonzalez الناقد الأكثر براعة فى قراءة شعر ثيلايا نقديا. وهو يشير إلى الآثار الناجمة عن ولع ثيلايا بشعر الأفكار وإيمانه بتوجهات الواقعية الاجتماعية (ثيلايا ص ٧-٧) فهناك الكثير من أعماله التى نشرها باسم رفائيل موخيكا R. Múgica (اسمه الحقيقى) وتحت اسم جابريل ثيلايا (اسم الشهرة الذى حوله بعد ذلك إلى اسم رسمى) نقرأ شعرا رسائل تبسيطية أو خطبًا عاطفية. ومع ذلك فتحت اسم خوان دى ليثيتا J. de leceta كتب ثيلايا بعض الأعمال المهمة. ومن الأمور ذات القيمة العالية عنده طريقته فى رسم شخصية متكاملة، وهو عبارة عن متحدث قارنه أنخل جونثاليث بما فى ديوان "أبناء الغضب" لداماسو ألونسو؛ فهذا المتحدث - فى لحظات التجلى - يتمكن من بناء صور مثيرة للدهشة وذات فعالية باستخدام مواد عادية تصل إلى درجة الابتذال، ففى قصيدة له بعنوان "تلغراف مستعجل Telegrama urgent (المصدر نفسه ص ٦٧) يجعل الماكينات ذات مشاعر بينما يزيل عن البشر إنسانيتهم

ويصفهم من خلال صورة : رائحة قذرة غامضة/ لحلم وكسل داخليين ودافئين". كما يصل إلى تأثير مماثل فى قصيدة "الفترينة المفاجئة" Escaparate sorpresa (ص ٧٩) حيث تنتهى بصورة لكورسيهات وردية فى فترينة. وبعد ذلك بسنوات سنرى استخدامات مشابهة للغة، لكن تأثيرها أكثر قوة، وذلك فى قصائد للشاعرة جلوريا فويرتس Gloria Fuertes .

يمكننا العثور على مزيد من الشعر المهم فى إطار هذا الرافد الاجتماعى. فإذا ما تحدثنا عن أنخل فيجيرا A. Figuera لوجدنا أنه من حيث تاريخ الميلاد (١٩٠٢م) ينسب لجيل السابع والعشرين لكنه نشر أغلب إنتاجه الشعرى خلال الخمسينات ولا تبدو أفضل قصائده ذات طابع مؤثر بشكل واضح ومع هذا فهى تتخذ طرائق لاقتناص موضوع المعاناة الإنسانية من خلال لغة شائعة وصور من الحياة اليومية. وتختلف هذه القصائد عن أغلب القصائد الخاصة بالشعر الاجتماعى الخطابى الذى كان سائداً خلال تلك الفترة. فبكتوريانو كريمر V. Crémer عادة ما يُنظر إليه كشاعر وجودى أو "رهيب ، tremendista" إذ ألف العديد من النصوص التى تعبر عن المعاناة الإنسانية[٢٥]. ورغم أن بعضهم قد يستخدم التقنيات السردية بفاعلية (لنتذكر صورة أرملة تأخذ "بيبة" زوجها فى قصيدة El pipa) فإن الانفعال والمشاعر المبالغ فيها والتوجه الاجتماعى التعليمى قد قللا من قيمة إنتاجهم الشعرى.

مع نهاية الخمسينات بدأت فى الظهور دواوين للشعراء الجدد الذين ولد الكثير منهم بعد عام ١٩٢٥م وعادة ما تم تصنيفهم كأعضاء فى "جيل الخمسينات" (وهم شعراء سوف يكون لهم دور أكثر أهمية فى الفصل القادم من هذا الكتاب) تولى بعضهم معالجة موضوعات اجتماعية ولكن بطريقة تختلف عن زملائهم الأكبر سنا. هناك استخدام فنى وأصيل لعدة تقنيات وبعضها شائع فى السرد القصصى الأمر الذى ساعد هؤلاء الشعراء على تقديم موضوعات اجتماعية بشكل أقل مباشرة وإقامة علاقات مختلفة للغاية بين المتحدث والقارئ ، كان الكثير من هؤلاء الشعراء يعالجون موضوعات ذات طبيعة شخصية مع نهاية عقد الخمسينات ثم مالوا إلى الموضوعات الاجتماعية بعد ذلك خلال عقد الستينات ، وهنا يمكن التنويه بعدة أسباب منها : تناقص دور الرقابة وازدياد الوعى الاجتماعى فى اطراد مع النمو الاقتصادى ومع نضج هؤلاء الشعراء،

وربما كان هناك توجه لمزيد من بسط التوجه الذى كانت عليه قصائدهم السابقة ذات التوجه الشخصى. وعلى أية حال وصل هؤلاء الشعراء إلى الموضوعات الاجتماعية وقد خَبِروا الشكل والأسلوب والشعرية وتأكدوا من قدراتهم من خلال الموضوعات الشخصية .

رغم أن جلوريا فويرتس G. Fuertes ولدت عام ١٩١٨م فقد نشرت أغلب إنتاجها بعد عام ١٩٥٨م ، كما أنه يدخل فى إطار التيارات التجديدية خلال الستينات والتى سنناقشها بعد ذلك. إلا أن موضوع المآسى والظلم الاجتماعى يتواجد فى إنتاجها الشعرى بشكل مكثف وتعبر عنه بأصالة شديدة. ومن المهم ملاحظة قدرتها على إبداع نصوص اللغة اليومية بمهارة شديدة ومعها القناعات والتوجهات الاجتماعية. وغالباً ما تقدم لنا قالبا أو تناصاً غير متوقعين لإحداث تأثير الدهشة ويمكن أن تكون القصيدة التالية خير شاهد على ما تقول ؛ فقد كتبت وقُدمت كأنها بطاقة أرشيف فى إحدى المستشفيات .

بطاقة دخول المستشفى العام
الاسم : أنطونيو مارتنيث كروث.
محل الإقامة : كان يعيش فى أحد المجارى
المهنة : عامل بلا عمل
ملاحظات : وجدوه يحتضر
يشكو من : الجوع
(فويرتس ص ١٣٥)

Ficha ingreso Hospital General

Nombre: Antonio Martínez Cruz.

Domicilio: *Vivía en una alcantarilla.*

Observaciones: Le encontraron moribundo.

***Padecía:* Hambre.**

(Fuertes, 135).

ومجرد قراءة قصيدة فى صورة بطاقة يحدث فينًا صدمة ويدفعنا أن نولى المزيد من الاهتمام بتنويهاتها الفظيعة والأكثر من ذلك يبدو الشكل مناسبًا للغاية لنقل المأساة بطريقة عارية ودرامية دون أى تعليق تعليمى .

أمـا ديوان إيلاديو كـابانيـرو Eladio Cabañero من "مطلع الشـمـس والعـرض" Desde el sol y la anchura (١٩٥٦م) فـهو يصـور مشـاهد لفلاحين إسـبان لكنه ينجح فى تجاوز التـعليمـيـة المسيطرة على أغلب إنتـاج ثيلايا وبيكتـوريانو كريمر. وتقـدم لنا الأبيات التالية من قصيدته "الحصّاد" el segador مثالاً على ما نقول :

يقبض على المِنْجَل مُنَقِّيًا :	Empuñando la hoz, purificando
الدم، الملفوف والمتصلب،	la sangre, enmadejada, endurecida,
ضد الحلوق يدير اليدين	a contra fauces gira las dos manos
لقطع العيدان وجمع السنابل.	tronchando cañas y venciendo espigas.
الحدقات متّسعة واللهاث	Los ojos dilatados y el resuello
يضرب فى الجسد والقميص	Pegándose en la carne y la camisa.
(كابانيرو ص ٣٢ – ٣٣)	(Cabañero, 32-33).

فـاللغة والصـور القـوية فنيـا تسـحب الإنسـانيـة من البطل، وتبرز القـصـيـدة التى تصف بالتفصيل حركة اليدين وكيف يمسك بالمنجل ميكانيكية التصرفات ، كمـا أن صورة الدم الملفوف تقدم الفلاح وكأنه شيء، أضف إلى ذلك أن الإشارة إلى العيون المفتوحة وصـورة لُهَاثه وهـو يضـربه – المنجل – تركـزان على الجـهد ولكن فى الإطار الجسدى ومن هنا فـهذا الوصف يبرز البطل كنمط جسدى ويجسد التوجه الميكانيكى وغير المُرْضى فى حياته. وكمـا نجد أن موقفنا السلبى من هذا النمط الحياتى يتجلى بعد ذلك فى القصيدة من خلال صورة الحصاد كنوع من إحداث الجرح ومن مشـهد الفلاح وهو منحنٍ ومتقوس الظهر على الأرض الجرداء.

وتذكرنا الطريقـة التى نرى بهـا هذه الرؤية الذاتيـة بشـعـر لوركـا أو إيرنانديث، وبدرجة أقل نجدها عند الشاعر الاجتماعى النمطى خلال الخمسينات . يجعل كابانيرو

التجربة تنبع من الكلمة والشكل ويفعل ذلك على كل صفحات الكتاب وكذلك فى ديوانه الثانى "علامة حب una señal de amor (١٩٥٨م) ، حيث يجمع هنا بين موضوع الحب والبحث عن النظام الاجتماعى، ومن جديد تكتسب الصور المرئية أهمية كبرى رغم أن الشاعر يستخدم المزيد من القوالب الرمزية والنمطية لتجسيد موضوعاته (انظر دبيكى ١٩٨٢ ص ١٧٠-١٧٣) ومع ذلك فالأمر المهم هو سيطرته الفنية على مقاليد اللغة والقوالب .

هذا الإتقان وهذه السيطرة الفنية نراهما واضحين فى الأعمال الأولى لأنخل جونثاليث Gonzalez وخوسيه أجوستين جويتيسولو J. A. Goytisolo وخايمى خيل دى بيدما J. G. de Biedma وخوسيه أنخل بالنتى J. A. Valente ، حيث نجد أغلب هؤلاء الشعراء يعالجون فى الأساس موضوعات غير اجتماعية ومع هذا كتبوا قصائد مهمة. فبعد أن تناول أنخل جونثاليث بعض الموضوعات الخاصة وركز عليها فى ديوانيه الأولين قدم لنا لوحات نقدية للحياة والمجتمع الإسبانيين فى العصر الحديث وذلك من خلال ديوان "درجة أولية Grado elemental (١٩٦٢) وديوان "كلمة فوق كلمة Palabra sobre Palabra (١٩٦٥) و "كتاب فى الحضرية" Tratado de urbanismo (١٩٦٧م) ، حيث نرى أن استخدام المتحدثين بشكل فردى وكذلك اللجوء إلى عدة نغمات يساعد على تصوير درامية التكلّف فى هذا العالم وتأثيراته اللاإنسانية. فقصيدته "ملاحظة مناعية Nota necrológica من ديوانه "درجة أولية" تتمكن من ذلك من خلال الوصف الموضوعى للحياة المحدودة التى يعيشها موظف مغلوب على أمره، وهو وصف يحدث صدمة قوية لدى القارئ أكثر من المتحدث فى القصيدة (جونثاليث ١٩٨٦ ص ٥٨-٦٠). وتنقل لنا قصيدة "دروس فى الحب المحمود lecciones de buen amor من ديوانه "كتاب فى.." لوحة ساخرة لزوجين يقدمان نفسيهما كأنهما نموذج للحب :

كانا متحابين.	Se amaban.
ليسا موفورى الشباب أو الجمال	No demasiado jóvenes ni hermosos,
ترى عليهما علامات الإرهاق	Algo marcados ya por la fatiga
من المعايشة طوال تلك السنوات	De convivir durante aquellos años,

فالتغذية فيها زيادة	**una alimentación con excedentes**
فى السكر والشحوم آذيا	**de azúcar y de grasa habia dañado**
جسديهما	**su silueta**
....	**..**
ذاك العيش اليومى دون أن يلمس أحدهما الآخر	**y ese estar cotidiano sin tocarse,**
أكرر، لكنهما معاً	**repito, pero juntos,**
دون فكاك ، قريبين جداً	**irreparablemente, tenazmente próximos**
مثلما أمرت بذلك القوانين والإنجيل	**como mandan la Epístola y las Leyes,**
كان يؤكد الآن أمام الناس	**acreditaba ahora ante los hombres,**
ما كان ذات يوم بعيد	**lo que un distante día**
قد خصصه قرباناً مقدساً	**había consagrado un sacramento**
....	**..**
من حجم، يقول، لحمه	**del volumen, decía, de su carne**
الطرى والكثير الذى انتقل	**húmeda y abundante, trasladada**
بمهابة بواسطة السيقان	**solemnemente por las piernas**
القصيرة حتى المقعد	**cortas hasta el asiento**
الأمامى فى سيارة أمريكية..	**delantero de un coche americano...**
(المصدر نفسه ص ١٩٩-٢٠١)	**(idid., 199-201).**

ينوه التناقض بين المفهوم الخاص بهذين الزوجين كنموذج للحب (والذى تم التركيز عليه من خلال تكرار "كانا متحابين" **Se amaban** مع أصداء محتملة لقصيدة من الرومانسية الجديدة لبيثنتى أليكساندرى، وكذلك تكرار القفل **Se querían**) وبين حياتهما الحقيقية، التى هى حياة تافهة وفظة بفساد المجتمع بأكمله، فهنا يجمع جونثاليث بين متحدث ساخر وأصداء تصور مواقف تقليدية وبين نصوص أدبية أخرى، كما يلجأ إلى سلسلة من الأبيات غير المطبوعة ، وكأننا أمام حاشية أسفل الصفحة

تقول لنا كيف يكره الزوجان المذكوران بعضهما. وعند الجمع بين تقنيات مستخدمة عادة فى الشعر وفى السرد القصصى وفى المقال فإن جونثاليث يبتكر طريقة جديدة لتوصيل رؤية سلبية فى المجتمع ، ويحول فى الوقت ذاته دون الخطابة والتعليمية .

يستخدم الديوان الثانى لأجوستين جويتيسولو A.Goytisolo ["مزامير فى الرياح Salmos al viento ١٩٥٨م] التقنيات السردية بعناية بالغة وذلك لتوصيل الانحطاط والنفاق فى المجتمع الإسبانى خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية؛ وبعض هذه القصائد عبارة عن حوار داخلى على لسان متحدثين غير موثوق بهم يتولون إلقاء عبارات الثناء على البرجوازية المُقْعَمة والشعر الصافى والسلوك المنافق، بينما يقوم آخرون باستخدام منهج السخرية غير المباشر ومنظور هؤلاء الذين يَحيون حياة مريحة مثلما هو الحال فى قصيدته "سيرة ذاتية" Autobiografía التى تنتهى على النحو التالى :

من حزن لحزن	De tristeza en tristeza
سقطت على درجات سلم	Caí por los peldaños
الحياة. وذات يوم	De la vida. Y un día
قالت لى الفتاة التى	La muchacha que amo
أحبها وكانت سعيدة :	Me dijo y era alegre:
إنك غير مجد فى شىء.	No sirves para nada.
أعيش الآن معها	Ahora vivo con ella
نظيف ومصفف الشعر جيداً	Voy limpio y bien peinado.
لدينا طفلة	Tenemos una niña
أقول لها أحيانا	a la que a veces digo
بسعادة أيضا :	también con alegría:
إنك غير مجدية فى شىء.	no sirves para nada.
(جويتيسولو ١٩٨٠ ص ٥٤)	(Goytisolo, 1980,54).

نعثر فى صفحات هذا الديوان على مستويات مختلفة للسخرية التى تنجب لنا لوحات درامية تعبر عن مجتمع آخذ فى التدهور . وهناك اتفاق بين جويتسولو وأنخل جونثاليث حيث إن كليهما كثيراً ما يستخدم جملا ومواقف بطريقة ساخرة وقد أحدث بها تشوهات عن المجتمع المعاصر له وأحيانا أخرى ما يلجأ إلى التسلية والسخرية من المفاهيم الخاصة بالأجناس التقليدية (فرموز وأنشودة مدح ، وحكاية فى نهايتها موعظة). وهو يقف على النقيض من معظم ما هو قائم على الساحة من شعر اجتماعى سابق ، حيث يبدع أشكالا تنقل لنا تعبيرًا أصيلاً وفنيًا للموضـوعات التى يعالجها . وكما هو الحال عند أنخل جونثاليث فإن أفضل القصائد الاجتماعية لجويتيسولو ما هى إلا حوارات داخلية درامية تقتنص كلا من تعقيدات موضوعاته وكثافتها وتطور وجهات نظر وشخوص محددة كما تثير ردود أفعال محددة لدى القارئ. ويلاحظ أن الموقف السلبى للقارئ إزاء عيوب المجتمع ناجمة أصلا عن ردود الفعل الوجدانية وليس عن الرسالة المباشرة[٢٦] .

ومن خلال ديوان رفقاء السفر **Compañeros de viaje** (١٩٥٩) يقدم لنا خايمى خيل دى بيدما استخداماً صائباً لعدة نغمات ومناظير غالبًا ما تشير إلى ضيق آفاق حياة برجوازية رضيّة والطريق التى تتحول بها التطلعات إلى مكان عام . ونرى من جديد أن أهم نصوص هذا الديوان حوارات درامية يطلعنا المتحدثون من خلالها على مواقف معقدة إزاء القيود الاجتماعية . هناك ديوانان لخوسيه أنخل بالنتى **J. A. Valente** أحدهم بعنوان "كنوع الأمل" **A modo de esperanza** (١٩٥٥) وقصائد إلى لاثارو **Poeneas a Lázaro** (١٩٦٠) إذ نجد بهما عدة قصائد تصور عيوب المجتمع ومشاكله ابتداء من الفقر وانتهاء بفقدان الشخصية وعدم الاعتداد بالفردية . ولابد أن الموضوعات الاجتماعية كانت لها أهميتها لدى كافة فئات المجتمع الإسبانى خلال الخمسينات وظلت على هذا الوضع خلال العقد التالى ، ولهذا نجد الشعراء الذين ركزوا جلّ إنتاجهم فى موضوعات أخرى يعالجون القضايا الاجتماعية أيضا ، ويتأكد ما نقول عندما نطلع على المختارات " الشعر الاجتماعى **Poesía social** التى أعدها ليوبولدو لويس **L. Luis** حيث صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٦٥م وضمت إسهامات لأبرز الشعراء الاجتماعيين خلال عقدى الأربعينات والخمسينات وكذلك قصائد لكثير من

الشعراء الشبان الذين كانت الموضوعات الاجتماعية لديهم تحتل مرتبة ثانوية (وقد ضمت المختارات - إضافة إلى من سبقوا - كلا من كارلوس ساهاجون C. Sahagún وأنخل كريسبوومانويل باثكيث مونتالبان M. V. Montalbán) .

إن استمرار ظهور الموضوعات الاجتماعية في الشعر خلال عصر تكتب فيه أشعار ذات اتجاهات جمالية جديدة - في نهاية الخمسينات والستينات - قد أكد تنظيم الكتاَب الذي بين أيدينا في إطار عصور متراكبة. فالشعرية الجديدة التي تعتبر قاعدة لإنتاج الجيل الذي ولد في نهاية العشرينات وخلال الثلاثينات، ومعها الشعر الشخصي المرتبط بها، سوف نراها في الفصل التالي ونتحدث عن التوجهات التي سوف يسير الشعر الاجتماعي الإسباني في أفقها خلال السبعينات؛ غير أن الأمر المهم هو أننا درسنا في هذا الفصل تيار الشعر الاجتماعي الإسباني الذي يمتد حتى منتصف الستينات كحد أدنى . وعلينا أن نشير قبل أي شيء أن الشعر الاجتماعي الذي سَطَّره شعراء أكثر شباباً ونشر بعد عام ١٩٥٥م يأتي في أشكال وأساليب جديدة ، كما نلاحظ فيه المهارة في إدراج إسهام القارئ وهو ما سنراه في الشعر الشخصي في الفصل التالي. عندما نقوم بتقييم الشعر الاجتماعي في إسبانيا خلال تلك السنوات لابد من إبراز السلبيات التي أحدثها والتي نراها بوضوح إذا ما وضعنا في الاعتبار الكتاب النمطي أو العمل ذا الطابع الاجتماعي المنشور في مجلة وليس على شاكلة قصيدة رائعة لبلاس دي أوتيرو أو فيجيرا Figuera . ونلاحظ في هذا المقام نشر العديد من الأعمال المتواضعة حيث يبدو الكثير منها متشابهاً إلى حد بعيد، وربما أمكن النظر إليها على أنها جزء من التاريخ الاجتماعي أكثر من التاريخ الأدبي : ففي عصر الرقابة والقمع نجد أنها تقوم بوظيفة التعبير عن الرغبة في الحرية والوعي الاجتماعي ، ومع هذا فكثرتها إلى جوار أشكال أخرى من الشعر الواقعي أدت إلى ما أطلق عليه بعض الشعراء اللاحقين نمطاً آخر من الرقابة وفرض ضرورة الكتابة المباشرة والبعد عن أي شيء يُشْتَمُّ منه التعقيد والاهتمام باللغة وأسفر هذا عن وجود جو عام يقلل من قيمة اللغة ويجعلها تنحصر إلى دلالاتها الأكثر بساطة ، حيث يتم التعبير بها عن رسائل مبسطة وأماكن عامة ؛ وهنا نجد أن هذا النوع من الكتابة (إذا ما نظرنا إليه من منظور جمالي ومهما كانت درجة التوجه الأيديولوجي التي عليها) يتسم بالتقهقر

إذ يتجاهل الإبداعية ويقلل أو يخفى (بدلاً من التأكيد والمقابلة أو التعديل) الموضوعات الأكثر عمقًا والمتعلقة بالقيمة والأصالة فى الشعر ، وهى عناصر كانت بمثابة القاعدة لشعر الحداثة .

تختلف اللوحة إذا ما ركزنا نظرنا على مجموعة مصغرة من الشعراء الجيدين، فقد اتخذ كل من أليكساندرى وأوتيرو وغيرهما من الشعراء الشبان ظروف تلك الفترة كفرصة سانحة لإبداع حلول شعرية جديدة. فعند المزج بين ما هو ملموس وما هو متخيل وبين ما هو محدود وما هو رمزى نجد أن أليكساندرى كتب قصائد اجتماعية تتحدى توجهات المحاكاة التى كانت عليها الحداثة. ومن خلال القالب والنغمة والتناص استطلاع بلاس دى أوتيرو النجاة من الحدود الضيقة للتعليمية ، وهنا نجد أن الشعراء الشبان ساروا فى دروب مشابهة وتوصلوا إلى نتائج شعرية عالجوا من خلالها الموضوعات الاجتماعية بأصالة، وتخلوا فى الوقت نفسه عن المفهوم الاجتماعى للنص على أنه رسالة وعن المفهوم الرمزى للإبهام وعن مفهوم القصيدة – الشىء .

٦ - شعراء المهجر

خلال الفترة من ١٩٤٠ و١٩٦٠ ظل الكثير من الشعراء الإسبان الذين غادروا البلاد أثناء الحرب الأهلية يكتبون وينشرون الشعر، لكن يجب أن ينظر إلى إنتاجهم فى إطار يختلف عن ذلك الذى نُشر فى إسبانيا والسبب هو أنهم كانوا بعيدين تمامًا عن الحياة فى الوطن ، كما لم تنتشر أعمالهم فى إسبانيا قبل نهاية تلك الفترة(٢٧). أضف إلى ذلك تأثر شعرهم بظروف مختلفة

قضى خوان رامون خيمنث فترة طويلة فى إسبانوأمريكا وفى الولايات المتحدة إلا أنه كان مستقرا بشكل أساسى فى بويرتوريكو حتى وفاته عام ١٩٥٨ . كتب الرجل طائفةً جيدة من الشعر والقصائد المنثورة كما واصل طريقه فى مراجعة وإعادة كتابة كافة إنتاجه ولم يسمح إلا بنشر القليل منها الأمر الذى أسفر عن وجود كثير من الروايات versiones وتنوعها : فالأشعار المطبوعة فى إصدار بعنوان . "كتب شعر" لعام ١٩٥٧ Libros de poesía تحولت إلى قصائد نثرية فى المخطوطات الخاصة بكتابه أسطورة leyenda (والذى نشر عام ١٩٧٨ أى بعد وفاته) ، ويلاحظ أن أغلب الإنتاج الجديد لخوان رامون خيمنث صادر فى كتب (عادة ما لا تكون منشورة بشكل منفصل) هى: الضلع الآخر el otro costado (نصوص خلال الفترة من ١٩٣٦ حتى ١٩٤٢) وصخرة جنوبية una colina meridiana (من عام ١٩٤٢ حتى ١٩٥٠م) وكتاب : "الرب الرّاغب والمرغوب فيه" Dios deseado y deseante (١٩٤٩م) وأنهار تذهب Rios que se Van (من ١٩٥١ حتى ١٩٥٣) .

هذا الشعر هو استمرار لجهد خوان رامون خيمنث فى البحث عن الجمال ورغبته فى تجسيد ماهو جوهرى فى الحياة فى قوالب لغوية ، وتبدو هذه الرغبة أكثر وضوحا بشكل تدريجى كما تضم شوقًا واعيًا من قبل الشاعر - المتحدث لتجاوز الزمن. وكلما يحدث هذا يصبح الشعر أكثر فلسفية، ويطور شيئا يشبه الموقف الصوفى - ووحدة الوجود . ففى قصيدة " الأشعار الشعبية لكورال جابلس Romances de Coral Gobles من كتاب " فى الضلع الآخر " نجد مشاهد خاصة مكتوبة بشعر موجز ودقيق يصف فيها طبيعة، وقد اكتسبت الحياة وكذا البحث من قبل المتحدث عن مبادئه الحيوية . أما كتاب " الرب المرغوب فيه والراغب " فيحدث فيه تغير فى الأسلوب ، حيث نجد فى

أبيات الشعر الحر المطولة (والتى تتحول إلى نثر شعرى فى روايات لاحقة). وهنا يتوجه المتحدث إلى إله تمثّل فى الطبيعة وفى قوى الحياة . وعندما يتأمل تلك العناصر ويسميّها فإنه يبحث عن الانسجام والتوصل إلى حل. أما الجزء الثانى من كتاب "حيوان فى جوهره Animal de fondo" فهو يتركز حول نفسه وحول علاقته بالطبيعة والألوهية ، كما يبحث عن نمط من البقاء أمام الظروف المتعلقة بشيخوخته .

يلاحظ أن تنامى التوجهات الفلسفية لخوان رامون خيمنث يرتبط كما أشار فرانثيسكو ديث دى ريبنجا F. D. de Revenga بمفهوم الشيخوخة (١٩٨٨م ص ٥١-٥٣٠) غير أن له وجوه شبه بتطور أعمال شعراء آخرين من شعراء الحداثة أى الذين أسفرت جهودهم فى ميدان إعطاء التجارب الحياتية سمة "الحاضر الدائم" عن لوحات شعرية - خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية - تتسم بالذاتية وتجاوز حدود الواقع ونذكر من بينها الرؤى الكونية لبيثنتى أليكساندرى خلال الثلاثينات وبحث ثرنودا الحثيث عن مثال رومانسى وكتاب بدرو ساليناس بعنوان "المُتَأَمل" El Contemplado .

بعد أن قضى بدرو ساليناس أربعة أعوام للتدريس فى مدرسة Wellesley College بالولايات المتحدة (إذ وصل إلى هذه البلاد عام) ، انتقل للتدريس فى جامعة جون هوبكنز Johns Hopkins حتى وفاته ، وحصل على تفرغ لمدة ثلاث سنوات (١٩٤٣-١٩٤٦) حيث قام بالتدريس فى جامعة بويرتوريكو . وأثمرت هذه السنوات جميعها إنتاجاً نقدياً غزيرا أكده من خلال كتب له عن روبين داريو ، وعن خورخى مانريكى ومن خلال كتاب آخر بعنوان Reality and ihe poet in spanih Poetry . وقد كان هذا الكتاب الأخير عنوانًا على اهتمامه بتطورات الشعر ومراحله .

نشر كتابه El Contemplado عام ١٩٤٦ (وقد استغرق فى كتابته فى بويرتوريكو بين عامى ١٩٤٣ و ١٩٤٥) وهو عبارة عن مجموعة متجانسة من القصائد تبلغ خمس عشرة قصيدة نشهد فيها المتحدث وهو يتحدث إلى البحر متأملا إياه . وللكتاب بعد يضم تناول الشعر لنفسه أى البحث الذى يقوم به الشاعر - المتحدث عن المعانى الجوهرية فى الطبيعة (البحر فى هذه الحالة) وهذا ما يؤدى إلى مراحل تأليف الشعر . وكلما سار الشعر فى هذا الطريق خطوات نجد البحر بدوره يتحول من شىء سلبى إلى معاون نشط للشاعر ويتولى الطرفان بناء وصياغة شكل جديد للنظر يسبق الخلاص : "ومن كثرة تأملى لك ربما [illegible] نفسينا" (ساليناس ١٩٧٥م ص ٦٤٩) .

أعتقد أن هذا الكتاب هو حجر الزاوية فى الإنتاج الشعرى لبدرو ساليناس ؛ فهو تتويج لعملية بحثه الدائم والملح عن كل ما يستكن خلف ظواهر الأشياء . كما أن الكتاب ينوه بتأكيد شيء فى النهاية . ويلاحظ أن قصائده تفتقر إلى " الإبهام" الذى لاحظناه مثلا فى قصيدة "٣٥ بوجيه" . ومع ذلك فالديوان يمثل عالما تعيش عناصره عملية تحول وتقلّب دائمين : إذ إن كلا من البحر السلبى والمتحدث الايجابى يتبادلان الأدوار وبذلك يتم قلب الإيقاع الطبيعى . وإذا ما كان لنا أن نستعين بمثال نسوق بعض الأبيات من قصيدة "التنويع الثانى" Variacion II حيث يتحول الصباح استعارياً وبشكل عبقرى إلى ربيع آنى .

Tantos que van abriéndose, jardines,	يتفتح الكثير، حدائق
celestes, y en el agua!	سماوية، وفى الماء!
Por el azul, espumas, nubecillas,	فى الزرقة رغوات، وسحب صغيرة
tantas corolas blancas!	الكثير من التويجات البيضاء!
Presente, este vergel, de dónde brota,?	حاضر، هذا الفردوس، من أين يأتى
si anoche aquí no estaba?	إذا لم يكن موجوداً بالليل؟
Antes que llegue el día, labradora,	فقبل أن يطلع النهار، بهمة
la aurora se levanta,	يستيقظ الفجر
y empieza su quehacer: urdir futuros.	ويبدأ عمله: يَخْتَطّ المستقبل.
Estrellas rezagadas,	النجمات المتأخرة
las luces que aún recoge por los cielos	بالضوء الذى لازال يحصل عليه من السماوات
por el mar va a sembrarlas.	والأرض سوف يزرعها فى البحر
Nacen con el albor olas y nubes,	مع الفجر تولد الموجات والسحب
Primavera qué rápida!	ياله من ربيع سريع القدوم!
(Salinas, 1975, 614).	(ساليناس ١٩٧٥ ص ٦١٤)

تقوم القصيدة على الشبه البصرى بين سنام موجات البحر وبين ضوء الشمس المتوهج – من ناحية – وبين حقل زهور – من ناحية أخرى – والشاعر يرسم بذلك لوحة معقدة للصباح وكأننا نشهد حوضًا للزهور ينتج بسرعة ربيعًا ؛ وعلى أية حال فهذا يجعلنا نشعر بقوة الإبداع الخالص للغة الشعر وقوة التخيل: فما يهم ليس ما عليه الواقع بل قدرة الشعر على الإبداع انطلاقًا منه ، غير أن ذلك لا يتحول أبدا إلى بيان فلسفى تبسيطى ؛ إذن فهذه القصيدة ومعها الديوان يسيران فى الطريق الشعرى الذى رسمه ساليناس لنفسه سلفا، فلا زالت مهمة الشاعر متمثلة فى كفاحه من أجل التوصل إلى معانى لمجابهته عنصر مرور الزمن .

هذا الموقف من الشعر الذى نشهده فى الديوان المذكور El contemplado يربطه بأبرز الأعمال النقدية لساليناس خلال تلك الفترة وخاصة بكتابه Realiety and the poet in Spanish poetry (١٩٤٠م) ففى هذا الكتاب، وكذلك الأمر فى كتابيه عن كل من روبين داربو وخورخى ما نريكى (ولو أن ذلك بطريقة مستترة) نجده يدرس كيف أن لغة الشعر تعالج عالمًا غامضًا يمكن الولوج إليه ولكن دون سبر أغواره كاملة. ورغم أن الدراسات التى قام بها ساليناس تقوم على "النقد التحليلى" للحداثة فهى تتجه إلى التيارات الحديثة فى مجال النقد وهو نقد ما بعد البنيوية ونقد التلقى recepcion (انظر دبيكى ١٩٩٢م) .

وفى عام ١٩٤٩ أصدر ساليناس ديوانًا آخر بعنوان "كل شىء أكثر وضوحًا وقصائد أخرى" Todo mrás claro y otros poemas ، وكان قد كتبه خلال الأربعينات ؛ تصور أغلب قصائد الديوان عناصر الحضارة الحديثة، وهو بذلك يذكرنا بديوانيه "الصدفة الأكيدة" "والأسطورة والرمز" Seguro azar y Fabúla y Signo ، غير أن هذه العناصر نراها فى هذا السياق الجديد فى إطار سلبى على أنها نماذج لابتذال الحضارة الحديثة ، كما أن القصائد التى يتضمنها تأخذ المنحى السردى والتاملى discursiva . ففى قصيدة Noctuno de los avisos (ص٧١٧ – ٧٢٠) نجد المتحدث الساخر يتأمل الإعلانات فى Time Saquare حيث يرى فيها عالمًا فقدت فيه الأساطير قيمتها . وتذكرنا هذه القصائد بشكل ما بالموقف من الشعر السردى المكتوب فى إسبانيا خلال نفس الحقبة والتى ينحو فيها كلا الجانبين إلى التباعد عن المنظور التخيلّى والطليعى

أمام الحياة الحديثة ، ورغم ذلك فالنغمة "اللَّعوب" التى عليها ساليناس قد تضفى على شعره شيئا من الغموض والإبهام وبذلك يبتعد بعض الشيء عن المباشرة وعن الشعر الاجتماعى وينبئ عن مستقبل هو ما بعد الحداثة[٢٨] .

إلا أن القصيدة التى يحمل الديوان عنوانها "كل شيء أكثر وضوحاً" Todo más claro تتألف من أربعة أقسام نرى فيها المتحدث مشدوها بالواقع المحيط به ويحاول رؤية ما وراء الظواهر واقتناص أسرارها من خلال اللغة . ويصل هذا الجهد إلى أقصى مدى له فى " القصيدة El poema (عنوان القسم الرابع) حيث نرى هذا الجزء وكأنه وسيلة لتحسين الواقع ويصل الأمر فى هذا المقام إلى إعجاب الواقع بالنتائج المحققة (المصدر نفسه ص ٦٦٧) . وبهذا يقدم لنا الشاعر رداً إيجابياً ومعيناً – ولو من الناحية الظاهرية – بالقضية الرئيسية للواقع ، وهذا ما يعتبر نقطة الانطلاق فى شعر ساليناس . غير أننا نلاحظ شيئًا من اللاتحديد والغموض اللذين نجدهما فى دواوينه السابقة إذ يظهر ذلك فى لوحة تصور وردة وحجرا وعصفورا وقَدْ هالهم جميعا ظهورهم فى نص شعرى[٢٩] هذا المنظور الذى يتأمل فيه الشعر نفسه metapoética من خلال هذه القصيدة وما يترتب على ذلك هو سابقة واضحة لما بعد عصر الحداثة .

بعد أن هاجر لويس ثرنودا إلى فرنسا عام ١٩٣٨م قضى عدة سنوات فى انجلترا ، وفى نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات كان يقوم بالتدريس فى الولايات المتحدة ، وبعد ذلك استقر به المقام بشكل نهائى فى المكسيك اعتبارا من عام ١٩٥٢م . فديوانه "السحب las nubes" الذى كتب قصائده خلال الفترة بين عام ١٩٣٧م وعام ١٩٤٠ يحمل تلك الرغبة الرومانسية التى كانت بمثابة القاعدة لأعماله السابقة ، حيث أخذت مناحى ميتافيزيقية جديدة . ويفيد المتحدث الرئيسى فى الديوان من التقنيات التى كان معمولاً بها فى الماضى ومن اللوحات الطبيعية فى عملية البحث عن معنى دائم لحياته (وهذا البحث يقتفى مفاهيم سلوكية فى الوقت الذى يدرك هو وظيفته فى هذه الدنيا) وأحيانا ما يأخذه البحث إلى اتخاذ موقف قريب من وحدة الوجود Panteismo حيث يتمكن الجمال الطبيعى من إيقاف الزمن ووضع الكائن الإنشائى فى إطار نظام أكثر رحابة. فقصائد ديوانه "السحب" تجمع بين المفردات المستخدمة فى الحياة اليومية (لكنها لا تصل أبدا لدرجة الابتذال Vulgar) وبين المؤثرات الإيقاعية التى تتسم بالسلاسة

وإحكام السيطرة عليها ، كما تأخذ بيد القارئ لمتابعة تطورات المشاعر التى عليها المتحدث ، بحيث يشاركه شوقه إلى الانسجام ومحاولة التغلب على محددات وقيود الزمن والموت[٣٠] .

وفى إطار هذا الشوق نجد الواقع يلعب دوراً مشابهاً لدور الفن . ففى قصيدة "النافورة La fuente" يتم وصف الواقع كفنان أبدى يتفوق على النحاتين من بنى البشر ويهزم الزمن :

إلى جوار التماثيل التى هزمها الزمن
وبينما أرسم حجرها الذى ثبّت روعته
نحتى المرتعش للّحظات التى تنقضى ،
هو الشئ الوحيد بين الأشياء ، أموت وأحيا من جديد دوما .
....
سحر المياه يوقف للحظات
أنا الفدية الإلهية لآلام الانسان
وشكل لما ينقضى من الضوء إلى الظل
أنا غموض الموت وقد تحولت إلى نغم
(ثيرنودا ١٩٦٤ ص ١٤٣ - ١٤٤)

Al pie de las estatuas por el tiempo vencidas,
Mientras copio su piedra, cuyo encanto ha fijado
Mi trémulo esculpir de líquidos momentos,
Única entre las cosasmuero y renazco siempre
....
El hechizo del agua detiene los instantes:
Soy divino rescate a la pena del hombre,
Forma de lo que huye de la luz a la sombra,
Confusión de la muerte resuelta en melodía.
(Cernuda, 1964, 143-144)..

ورغم أن ديوان "السحاب" لم يكد يلفت الانتباه فى إسبانيا عند صدوره لأول مرة إلا أنه أحدث تأثيره فى الشعراء الإسبان اللاحقين فنغماته التاملية واستخدامه الفنى للمفردات اليومية وطريقته فى تشكيل اللوحات الكبرى عن الحياة والفن تقدم كلها نماذج من " شعر المعرفة Poesía del Conocimento وهو نمط من الشعر سوف تكون له الغلبة فى الشعر الإسبانى خلال فترة الستينات .

ألف ثرنودا عدداً آخر من الدواوين المهمة بعد الديوان السابق ، ومنها "كمن ينتظر الفجر Como quien espera el alba" ، وديوان "العيش فى اللاعيش vivir sin estar viviendo" وديوان "ساعات محدودة Con las horas contadas" نجد فى هذه الدواوين أن النظرة التاملية للطبيعة والميول الميتافيزيقية والبحث عن إجابة لمرور الزمن عناصر مسيطرة على هذه الأعمال ، غير أنه يتخلى عن الرؤية الخاصة بوحدة الوجود والتى كان عليها الديوان السابق ، حيث نرى فى تلك الدواوين الثلاثة موقفاً أكثر تعقيداً كثيراً ما يميل إلى المأساوية ، فالمتحدث يلقى نظرته هنا لا على الطبيعة فحسب بل على الثقافة الإنسانية . وتنحو بعض القصائد القوية فيه إلى تأكيد الرغبة الوجودية فى التأكيد على استمرارية الحياة والشعر . وتنتهى قصيدته "أجواء أخرى" Otros aires على النحو التالى :

لا تنظر إلى الخلف وواصل	No mires atrás y sigue
إلى أقصى درجة يسمح بها القدر،	Hasta cuando permita el sino,
هل تسمع الآن	Ahora que por los aires
وعدا فى الهواء؟	Una promesa oyes?
ربما نجد وقعه مع الورقات الوليدة...	Acaso está sonando con las hojas nacientes...
(المصدر نفسه ص ٢٦٢)	(ibid., 262).

نجد الفن والشعر فى هذه الدواوين فى صورة إجابة ورد على القيود التى تفرضها الحياة . ففى قصيدة جونجورا Góngora (ص١٩٢-١٩٤) نلاحظ أن الشعر يقدم لشاعر العصر الذهبى - جونجورا - الجمال ومعه سبب آخر للحياة ووسيلة لتجاوز موته الجسدى . أما فى قصيدة "إلى شاعر مستقبلى a un poeta futuro نجد المتحدث

وهو يصور شعره على أنه وسيلة للاتصال بشاعر فى المستقبل وبالتالى فهذا تبرير لحياته . ويلاحظ أن أسلوب ثرنودا وأفقه يكتسبان رحابه أكثر . إذ تضم دواوينه القصائد الإيقاعية القصيرة كما هو الحال فى ديوان "السحاب" والقصائد المطولة ذات التقنية السردية وكذا القصائد القصيرة التى تحتوى على صورة شعرية واحدة ، عموماً فهذا الإنتاج الشعرى ظل يعبر بوسائل مختلفة عن الرغبة فى تأكيد الحياة . وهنا نجد أن التنويهات السلوكية والجمالية فى هذا الشعر تجعل من ثرنودا النموذج الحى للشعراء اللاحقين .

وصل خورخى جيين إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٨م وقام بالتدريس فى Wellesley College ابتداء من عام ١٩٤٠ حتى تقاعده عام ١٩٥٧م. واستمر خلال الأربعينات فى عمله بإضافة قصائد جديدة لديوانه "أنشودة" Cántico حيث ظهرت الطبعة الثالثة منه فى المكسيك عام ١٩٤٥م وقد تضمنت سبعين ومائتى قصيدة . أما الطبعة الرابعة فقد ضمت أربع وثلاثين وثلاثمائة ونشرت فى بوينوس أيرس عام ١٩٥٠م. ومن الواضح أن سير جيّن Guillén على خطّه السابق بإضافة قصائد جديدة لديوانه فى طبعاته المختلفة إنما يؤكد استمرار توجهه : فديوان " أنشودة " استمر من خلال طبعاته المختلفة فى تقديم نصوص للقارئ تقتفى خبرات إنسانية متنوعة بواسطة لغة يحاول بها الإبقاء عليها - على هذه الخبرات - وتأكيد قيمتها. ورغم ذلك فقد برهن خايمى خيل دى بيدما J. G. de Biedma على أن القصائد التى كتبها جين بعد عام ١٩٤٥م تتسم عموما بأنها أطول وفيها تقنية سردية وتاملية ، فهى تشير إلى ظروف معينة ، كما تقدم لنا تعليقات أكثر فلسفية (خيل دى بيدما ١٩٦٠م ص ١٧٧ - ١٨٤)؛ يبدو إذن أن خورخى جين قد تخلى عن طريقته فى تشكيل واقع لغوى رأيناه ممثلاً فى قصيدة "الكمال Perfeccioñ" ، ومع نهاية الأربعينات أخذ يكتب قصائد سوف تكون جزءًا من ديوان آخر هو "Clamor نداء" .

صدر الجزء الأول من هذا الكتاب الأخير - Clamor - بعنوان Maremágnúm البحر العظيم عام ١٩٥٧ ... وبعده ظهر جزء آخر بعنوان "سوف يصوّبون على البحر Que van a dar en la mar" فى عام ١٩٦٠ . ثم "على مستوى الأحداث a la altura de las circunstancías" (١٩٦٣م). وعندما يضع خورخى جين عنوانًا جانبيًا لهذا العمل "زمن التاريخ Tiempo de historia" كنقيض لآخر هو "إيمان حياة Fe de vida"

فى ديوان "أنشودة" فهو بذلك يغير ، وعن قصد، المنظور اللازمنى بآخر تركز على زمان ومكان معينين . هنا تظهر مشاهد للحياة الحديثة رغم أننا كثيرا ما نجدها فى تقابل مع التنويهات الأسطورية. يستخدم الشاعر قوالب شعرية مختلفة بدءا بتلك الأبيات الموزونة والمقفاة وانتهاء بالشعر الحر الذى يكاد يتحول إلى نثر شعرى ، كما نلاحظ العديد من التقنيات الأسلوبية. وهنا نجد أن كونشا ثاردويا رصدت استخدام تقنية التشخيص personificacion واللا إنسانية deshumanizacién والمؤثرات السمعية والتوليف بين الأضواء والألوان والحسّ المشارك بالإضافة إلى طرائق أخرى (١٩٧٤م الجزء الثانى ص ٢٢٩-٢٧٢). ورغم الواقعية الظاهرية فى البحر الأعظم **Maremágnúm** فإن المنظور المُتّخذ فيه رمزى فى جوهره: فالمشاهد التى يصفها تجسد أنماطًا أكثر رحابه وتستحضرها ، وأحيانا ما يحدث ذلك برفقة لمحة فكهة مثلما نجد عملية سطو على فندق فى بوسطن وقد تحولت إلى مثال للمادية البرجوازية (المعتدون **Los atracadores** – جّين ١٩٨٧م الجزء الثانى ص ١٦٧) . وأحيانا أخرى نجد أن السرد يقدم لنا – بشكل جاد وتدريجى – لوحة تجسد موضوعًا أكثر شمولية وهذا ما نراه فى قصيدة قطار مطلع الشمس **Tren con el sol naciente** (ص ٢٦ – ٣٠) فالسرد يرسم لنا بشكل جاد وتدريجى لوحة تجسد موضوعًا أكثر شمولاً ، وفى هذه القصيدة نجد ملامح المسافرين تَنُمّ عن اتساق الحياة التى تولد من الفوضى :

جلبة الحلبة	**Batahola de pista**
السيَركى لا يغيب أبدًا، ياله من تغير يعترى الهيئة!	**Circense nunca falta. Cuánto vario pelaje!**
هناك أكثر من عزباء ، وثلاثة بحارين	**Más de una solterona, tres marinos,**
فتى ملتح ربما كان فنانًا	**Un mozo bien barbado, probablementn artista,**
وفرنسى دون تطلّع إلى المشهد،	**Un francés sin mirada hacia el paisaje,**
–أيتها الولايات المتحدة لا أرى شيئًا، لا أرى شيئًا–	**- Ahles États Unis, rien á voir, rien á voir -**
اثنان من الأقوياء المرعبين أيديهم أيدى سفاحين ...	**Dos torvos y robustos con manos de asesinos...**
العالم عربة قطار. قائمة لا تنتهى،	**El mundo es un vagón. Interminable lista,**
وحكاية بلا نهاية	**Cuento de no acabar**
وغموض وابتذال وروعة	**Confuso, baladí, maravilloso,**
....	....

البحر العظيم السريع كأنه جلبة قطار.	Maremágnum veloz com un estruendo De tren.
ينطلق القطار نحو مقصده جرياً	Y el tren hacia eu meta lanzándose corriendo
- انظر وأنصتوا جيداً -	- Mirad escuchad bien -
وينتهى به الأمر للاندماج فى الانسجام	Acaba por fundirse en armonía
أى بانخراطة بدقة وخفة وفى الوقت المحدد	Por sumarse, puntual, sutil exacto,
مع توافق القوى المتغرسة	Al ajuste de fuerzas imperiosas,
مع دقة الأشياء	Al rigor de las cosas,
نحو نقطة النهاية ، الموعد المتفق عليه	A su final, superviviente pacto.
(الجزء الثانى ص ١٠٠)	(29-30)

يمكن العثو ر على موارد أكثر دقة وقد اتضحت معالمها باصالة وهى النغمة والمنظور. والنتيجة التى بين أيدينا هى نص يجمع بين عناصر الشعر الغنائى والمسرح والسرد القصصى .

وتقدم لنا قصيدة التجسد من جديد reeoncarnacion مثالاً آخر من الأسلوب الجديد لخورخى جين .

الساعة السادسة، المصباح هو Cesante	Son las seis. Cesante el farol,
أخذ الصباح الواعد	Va infundiéndose dulcemente
ينساب بعذوبة	La madrugada alentadora,
لكنه لا يؤمن بى حتى الآن.	Que en mí todavía no cree.
تبتعد السماء وضبابها	Ya el cielo y sus brumas se alejan
مع الغموض وضيوفه.	Con la vaguedad y sus huéspedes.
حتى ملك شبه نائم	Hasta algún rey casi dormido
تعود له الحياة فى تمثاله الفروسى،	Se reanima en su estatua ecuestre,
وعبر فتحات العقود	Y por los huecos de los arcos
يمر الهواء رقيقاً وقد حاز شهرة	El aire, tan cortés, ya es célebre.
(الجزء الثانى ص ١٠٠)	(2, 100).

يلاحظ أن تشخيص اللمبة والتمثال وإحداث تأثير على المناخ العام يسهم فى تشكيل وجهة نظر محددة : يومية ومبسطة وساخرة فإطلاق لفظ "cesante" على المصباح يؤدى إلى خلط اللوحة الوصفية بتنويهات بيروقراطية ، كما أن تقديم التمثال وكأنه شخص يعيش فى الحارات يقلب رأساً على عقب العظمة المعهودة فى فن النحت وبالتالى فكافة العناصر تسهم فى أن تقوم القصيدة بإعادة تصوير الموضوع التقليدى وهو الصباح على أنه عملية ميلاد من جديد وهذا ما كان من الأمور المهمة فى ديوان "أنشودة". غير أن هذا الموضوع أخذ فى اكتساب القوة بقدر انتقال المتحدث من الانفصال الأولى عن الطبيعة (فالصباح "لا يؤمن به") متجهاً نحو مفهوم نهائى وهو أن هذه اللحظة مهمة ولها دلالتها . القصيدة كانت بالنسبة له إذن " عودة بعث " وإعادة اكتشاف للقيم داخل الواقع البراجماتى .

أما فى قصيدة "مستدون" El mastodonte (الجزء الثانى ص ١٧٣) فتتضمن تقابلا بين صوتين أحدهما صوت طفل حالم يرى هيكل " المستدون " كأن به حياة ، أما الصوت الآخر فهو لشاعر يتخذ رؤية ساخرة (انظر دبيكى ١٩٧٣ص ٢٣٨-٢٤٠). القصيدة إذن تقابل بين الصوتين وتستحدث قصيدة شعبية romance كعنصر من عناصر التناص ، وهنا نجد - من جديد - جمعا بين المناظير وموقفاً إيجابياً فى نهاية المطاف. ويلاحظ أن صفحات "البحر العظيم" تضم نمطاً من الشعر السردى لتأكيد قيم الحياة أمام قيود الحياة المعاصرة .

هاجر رفائيل ألبرتى فى بداية الأمر إلى الأرجنتين ثم انتقل بعد ذلك إلى إيطاليا وواصل أثناء ذلك كتابة الشعر ونشره . هناك بعض إنتاجه الذى يتسم بالعودة إلى الغنائية الموجزة وإلى النمط التقليدى الذى كان عليه أول إنتاجه الشعرى، غير أن هناك قطاعا آخر فى هذا الإنتاج يرتبط بالطرفة والمناسبات . وربما كان ديوان "إلى الرسم" Ala Pintura أهم كتاب أصدره ، حيث حاول أن يصور لنا بالكلمات تأثير الرسم فى شكل قصائد تتحدث عن فنانين وعن تقنيات وطرائق خاصة . أما إميليوبرادوس E. Prados الذى نفى إلى المكسيك فقد ظل يكتب القصائد الفلسفية التى تتناول موضوع تأثير الغزلة والزمن والموت . وفى ذلك البلد أيضاً - المكسيك - أخذ نويل ألتو لاجيرى M. Altolaguirre يكتب قصائد جيدة السبك تتناول موضوعات مختلفة تبدأ من العشق وتنتهى بتصوير

الطبيعة ولوحات لأماكن خاصة . وقد تمكن ليون فيليبى Leon Felipe من خلال ديوانه "أشعار وجُمَل السائر Versos y oraciones del caminante" السير على رافد كتابة الشعر التاملى فى إسبانيا العشرينات والثلاثينات، كما نشر فى المكسيك بعض الإنتاج الشعرى . وفعل كل من خوان خوسيه دومنتشينا J. J. Domenchina وإنرنستينا دى تشامبورثين E. de champourcin الشيء نفسه . ونضيف إلى ما سبق قيام مجموعة من المهاجرين الإسبان الشبان بنشر وكتابة أشعارهم فى المكسيك ومن أهمهم لويس ريوس Luis Rius وتوماس سيجوبيا Tomás Segovía ومانويل دوران M. Durán(٢١) .

أعتقد أن الشعراء الأربعة الذين تناولت أعمالهم بشيء من التفصيل هم الذين يستحقون هذا الاهتمام فقد عمد كل من خوان رامون وبدور ساليناس وثرنودا سبرأغوار الموضوعات الأساسية فى الحياة من خلال ابداعاتهم الشعرية ، كما كان كل واحد منهم يكتب بطريقة تختلف عن الآخر رغم أن التأثيرات متوازية وكذلك التجديد والاهتمام بالجوانب الأسلوبية . وعلى أية حال فإنتاجهم هو استمرار لرافد التعمق الوجدانى والفلسفى الذى رصدناه فى الشعر الإسبانى الحديث خلال عقد الثلاثينات . فعلى سبيل المثال نجد الصوفية التى تقول بوحدة الوجود عند خوان رامون أكثر تجسدا وفلسفية بالمقارنة بجهوده السابقة التى كانت تصبو إلى تخليد الجمال. ويلاحظ أن الجهد الذى بذله بدرو ساليناس فى ديوانه El Contemplado يعمد إلى توسيع دائرة التساؤلات المسبقة حول الاشياء التى طرحها الشاعر. كما تتعمق الكتب اللاحقة لثرنودا فى الرؤية الرومانسية . الخلاصة النهائية هو أن بين أيدينا مجموعة من الدواوين المهمة والموغلة فى الأصالة وخاصة عندما نرى أن الشعر فى إسبانيا قد عاش أفقا ضيقًا ؛ إذ تركز الاهتمام هناك بالقضايا الملحة وأحدثت قيود الرقابة أثرها ومعها الأفكار الخاصة بالواقعية الجديدة، وهنا يمكن القول بأن شعر المهجر ظل مبقيًا على عناصر الحداثة فى الشعر ، وبعد ذلك بسنوات أخذ الشعراء الإسبان الشبان يقرءون هذا الإنتاج وينتقل صداه فى أشعارهم .

ويدخل المنظور الذى اتخذه كل من خوان رامون وبدرو ساليناس وثرنودا فى إطار الموروث الرمزى للحداثة ، كما يكثفه بطرق مختلفة كما أن الجهد المبذول فى قيام الشعر بدور المعادل لانقضاء الزمن والموت قد أدى إلى توسيع أفق النص "كحاضر

أبدى ، ورافق ذلك جهد واضح لتطوير قوالب تعبير مناسبة متوافقة مع الرؤية الخاصة بالحداثة logocentrismo (وهو موقف كان يطرأ عليه التعديل وتجاوزه للمرحلة فى إسبانيا) ، وفى هذا الاطار يلاحظ أن إنتاج بدرو ساليناس يتسم بالتفرد ويستمر فى تقويض المنظور الثابت تجاه الواقع .

ظل الشعر الجديد لخورخى جين يسير فى الدروب نفسها المرسومة سلفا : فديوانه Clamor يبدع منظوراً جديداً وسياقًا آخر يؤكد من خلاله الوجود الإنسانى رغم استمراره على ما يبدو على الفكرة القائلة بأن الشعر يجب أن يجسد الخبرة الإنسانية ويبقيها . إلا أن التجديد فى التراكيب اللغوية والمنظور السردى يربطانه بشكل ما بديوان أبناء الغضب لداماسو ألونسو وبالانفتاح على آفاق جديدة فى الشعر الإسبانى بعامة .

الهوامش

(١) نجد فى بيان عن الشعرية نشر فى العدد الثانى ما يلى " وان تكون هذه الأشعار جيدة جداً ومتسمة بالرقة ومكونة من صور جميلة .. غير أن ذلك كله ينطفئ عندما يرن الصوت القاطع والقوى الذى يتحدث إلينا أو يغنى لنا أو ينهرنا انطلاقًا من أعماق الإنسان (جارثيا دى لاكونشا، الجزء الأول ص ٤٠٦) .

(٢) كانت المقدمة التى أعدها خوسيه ماريا كاستيت خلاصة مناقشات وأفكار تناولتها مجموعة من الكتاب المرتبطين عادة "بمدرسة برشلونة" من جيل الخمسينات ، حيث كانت تضم كلا من خايمى خيل دى بيدما وأنخل جونثاليث وكارلوس بارال وخوسيه أجوستين جويتيسولو. ومن الملائم أن نشير هنا إلى أنهم بدأوا اتخاذ منظور يتسم بالنفعية ثم تجاوزوه بعد ذلك من خلال أعمالهم خلال الستينات، ففى عام ١٩٦٦م نجد سيس بارال Seix Barral (دار نشر) تنشر طبعة حديثة ومعدلة للمختارات تحت عنوان "ربع قرن على الشعر الإسبانى" .

(٣) لمزيد من المناقشة الرائعة لشعر تلك الفترة (والتى تليها) انظر فانى روبيو ١٩٨٠م .

(٤) هناك موقف جديد وجماعى من الشعر، وهذا ما يمكن ملاحظته فى قرار هذه المختارات Antología Consultada بالاستعانة بآراء ستين مؤلفا لاختيار الشعراء وتأكد ذلك فى رسم بيانى بصفحة رقم ١٠ حيث يتبين أن الشعراء التسعة المدرجين ورد ذكرهم بنسبة تتراوح بين ٥٠٪ و ٨٠٪ ضمن إجابات الذين شملهم الاستطلاع وبعثوا بردودهم. وربما أمكن أن نرى هنا أيضا خطوة ضمنية نحو ما يسمى "بنقد التلقى" crítica de la recepción .

(٥) ورد عنوان مقال بوسونيو على النحو التالى "الشعر المعاصر وشعر ما بعد المعاصرة" وقد كتب عام ١٩٦١م ونشر لأول مرة عام ١٩٦٤م ثم أُدرج بعد ذلك ضمن كتابه "نظرية التعبير الشعرى" (١٩٦٦ ص ٥٣٣-٥٧٦) والمقال يعتبر وثيقة هامة تعكس قدرة المؤلف على التنبؤ بالمستقبل رغم أننا لا يمكن وضع تلك الفترة فى أطر لاحقة. انظر أيضا التعليق النقدى لجرثيا مارتين ١٩٨٠ ص ٩-٢٠ .

(٦) نشرت فانى روبيو دراسة ممتازة وشاملة عن المجلات الشعرية خلال فترة ما بعد الحرب (روبيو ١٩٧٦م) .

(٧) أعاد بوسونيو تفسير موضوع الأجيال فى كتاب لاحق له بعنوان "العصور الأدبية والتطور" كما طرح مفاهيم مفيدة فى إطار الظروف التاريخية التى أثرت على الأهمية التى تتمتع بها الأجيال فى فترة زمنية (١٩٨١ ص ١٩٤-٢٠٣) وإذا ما أراد القارئ الاطلاع على وجهة نظر أخرى فلينظر جارثيا مارتين ١٩٨٠م ص ١٣-٣٣ .

أشرت فى الفصل السابق إلى أن الكثير من الشعراء الذين بدأ نجمهم فى الصعود خلال الأربعينات ومن بينهم إيرو وأوتيرو لا يمكن فصلهم جيليا عن كل من روسالس وبانيرو وباقى

كتاب جيل السادس والثلاثين رغم أنهم كانوا على مواقف مختلفة بدرجة ما (انظر: نفس المصدر ص ٣٢-٣٣) أما داماسو ألونسو فهو من الجيل السابق رغم أنه نشر فى هذه الفترة كتابا يمكن أن يكون القائد للكتابة الجديدة "ما بعد المعاصرة" (انظر بوسونيو ١٩٦٦) . ومن الملاحظ أن الأجيال المختلفة يدخل عليها التعديل بسبب الظروف الاجتماعية والتاريخية .

(٨) وخلافًا لخوسيه إيرّو فإننى سأضم الشعر الدينى تحت مسمى "الشعر الشاهد على العصر" ذلك أن الغايات متشابهة وعندما وضع إيرّو هذه النوعية فى بند خاص فلابد أنه خضع فى ذلك لاختلافات أيديولوجية أكثر منها جمالية .

وفى دراسة موجزة ورائعة لخوسيه أوليبيو خيمنث نجده يستخدم توصيفات مثل الواقعية التأملية realismo reflexivo والواقعية الوجودية والواقعية التاريخية (خيمنث ١٩٢٢م ص ٢٠) إلا أن التقديم الذى أعددته يضع التوصيفين الأولين تحت مسمى واحد الأمر الذى يساعدنى على رؤية التيار الذاتى لشعر تلك الفترة من منظور واحد. أما النوعية التالية فهى المقابلة للبند الخامس فى هذا الفصل .

(٩) نوّه خوسيه أوليبيو خيمنث أن قصيدة فى ديوان "ظل الفردوس" تدفع إلى التفكير فى عدم ملاءمة رؤية وحدة الكون وفى ضرورة التعاون بين بنى البشر ، وعلى هذا فهى مؤشر على الكتاب التالى لأليكساندرى " حكاية القلب Historia del Corazón (خيمنث ١٩٨١ ص ٦٣ - ٦٤) .

(١٠) يحدث ذلك ضمن أصداء التناص فالصورة فى البيت الثالث تستحضر التراث الرومانسى . وتذكرنا صورة مدريد وكأنها جبّانة بعمل معروف لخوسيه ماريانولارا (سليفر ١٩٧٠م) ويستحضر البيت الأول إعلانات نشرتها الصحف فى مدريد عام ١٩٤٠م .

(١١) نوه روبرت لونجبون R. langbaum بأن الحوار الداخلى الدرامى يخدم جيداً فى نقل الأحكام والمناظير النسبية والقائمة على مواقف اجتماعية محددة، كما يرتبط جيدا بحقبة نجد فيها صعوبة اصدار الأحكام المطلقة (١٠٧ - ١٠٨) وهذا ما يسمح لداماسو ألونسو - خلال الأربعينات - إسقاط وجهة نظره السلبية دون الوقوع فى الابتذال (كما فعل ذلك الكثير من الشعراء الاجتماعيين) ومع هذا فالحوارات الداخلية الدرامية التقليدية مثل تلك التى عند Browning تقدم مناظير أكثر انسجامًا لأبطال تم رسمهم بعناية .ويبْدو أن النص الذى كتبه ألونسو يدمر تلك الوحدة ولو بشكل جزئى على الأقل .

(١٢) يمكننا أن نتذكر هنا تقسيم شعر ذلك العصر فى الإطارين : arraigada الضارب بجذوره (الدينى) والصنف الآخر desarraigada المنبتّ الجذور (الوجودى). وهو التقسيم الذى طرحه ألونسو عندما لاحظ كل من الشعر الدينى والشعر الوجودى خلال تلك الفترة . وقد استخدم هـذين المصطلحين للتدليل على أن بعض الشعراء قد توصلوا إلى الانسجام أما الآخرون فلم يجدوا إلا الكدر (انظر ألونسو ١٩٦٩ ص ٣٤٥ - ٣٥٨) .

(١٣) يطرأ على ذهننا التعريف الذى وضعه مالا رميه للرمز على أنه وسيلة للتنويه بحالة معنوية معينة (un etat d' âme) فى هذا الاطار نجد شعر روسالس وكذا بعض الشعراء الآخرين الذين كتبوا خلال تلك انفترة يدخل جيدا فى اطار الموروث الرمزى - "المودرنيزمى" رغم استخدامه لغة الحياة اليومية .

(١٤) لوحظ أن الشعر الدينى الذى كان شبه غائب عن إسبانيا خلال عقد العشرينات يكتسب أهمية خلال عقد الثلاثينات ويزداد ذلك خلال الأربعينات: فكل من روسالسوبانيرو وبيبانكو وبليبرج وجارثيانيتو شعراء دينيون. وهنا نلاحظ أن تواجد هذا النوع من الشعر (سواء كانت الحرب الأهلية أو غيرها من العناصر هى الباعث عليه) يلعب دور مهما فى عملية الانتقال من الشعر كشاهد على العصر إلى الشعر الوجدانى .

(١٥) ولد خوسيه إيرو عام ١٩٢٢ وهو يربط نفسه بمجموعة تطلق على نفسها"Quinta del 42" حيث تضم هؤلاء الذين إلتحقوا بالخدمة العسكرية خلال العام المذكور . وهو قريب – عمرياً – من بلاس دى أوتيرو (ولد عام ١٩١٦) وخوسيه لويس إيرو (١٩١٩) وكارلوس بوسونيو (١٩٢٣). أشرت قبل ذلك إلى أن هؤلاء الشعراء هم أقل عمرا بعض الشىء من شعراء جيل السادس والثلاثين ولا يمكن أن يشكلوا جيلا جديدا بالكامل : فإذا ما كان جيل السابع والعشرين يضم شعراء ولدوا ابتداء من عام ١٨٩٣م تقريباً وحتى ١٩٠٧م فإن " الجيل " الثانى (طبقا لخوليان مارياس) أو الدفعة الثانية (طبقًا لأروم) ترجع تواريخ ميلاده بين عام ١٩٠٨ وعام ١٩٢٣م. ومع هذا نجد نظرية الأجيال فى هذه الفترة أقل أهمية من المعطيات التاريخية مثلما أشار لذلك كارلوس بوسونيو (انظر الحاشية رقم ٥) .

(١٦) درستُ التراسل التناصى بين "السحاب" والقصيدة رقم ٧٢ عند أنطونيو ما تشادو (انظر دبيكى ١٩٧٨) .

(١٧) التناص فى الأجناس (أغنية المهد مع تجربة سجين) يحدث أزمة تبرز المأساة والتوجه غير المتوقع لوجود السجين .

(١٨) لا أعتقد أنه من باب الصدفة أن يكون مؤلف هذه الأشعار الناقد الذى أكد تعريفًا للشعر على أنه اتصال أو توصيل لكافة العناصر الوجدانية والمضامين والمحسات المتعلقة بتجربة ما وذلك عن طريق الشكل والأسلوب (بوسونيو ١٩٦٦ – ص ١٩ – ٢٤) وهذا التعريف الخاص بالشعر والذى يمت بصلة قوية للحداثة لابد أن يكون ماثلا فى ذهن من يقرأ شعر بوسونيو .

(١٩) يبدو أن خوسيه ماريا بالبيردى المولود عام ١٩٢٥ (أى نفس العام الذى ولد فيه أنخل جونثاليث) من أعضاء جيل لاحق ومع هذا فقد بدأ ينشر إنتاجه فى وقت مبكر كما أن شعره يشبه إنتاج الشعراء الذين هم أكبر منه سنا مقارنة بإنتاج الشباب وهذا يذكرنا برأى أروم Arrom من أن المؤلفين (وخاصة هؤلاء الذين يقفون عند الحدود الفاصلة بين الأجيال) يمكن أن يتواءموا مع من جاءوا قبلهم أو مع من جاءوا بعدهم، كما يذكرنا أيضا بنسبية نظرية الأجيال .

(٢٠) ترى لندا هوتشيون Linda Hutcheon ، أن إضعاف وتقويض القناعات شرط ضرورى للانتقال إلى ما بعد الحداثة (ص ٢٣ – ٣٧) انظر أيضاً ليوتارد Lyotard ص ٨١ والتالية لها .

(٢١) انظر الشرح الذى قدمه فيكتور جارثيا دى لاكونشا عن كيف أن أفكار ثيرلوت تتشابه وتختلف مع موقف بريتون (الجزء الثانى ص ٧٢٥ – ٧٢٦) وتبرز جهود ثيرلوت فى بناء نظرية التراسل من خلال قاموس الرموز الذى لازال النقاد يستخدمونه حتى الآن .

(٢٢) ومع هذا أرى جهودا لاحقة ومبالغ فيها بشأن رؤية بذور الانتاج الإبداعى لشعراء التيار التجديدى novisimos (السبعينات) فى هؤلاء الشعراء " فهذا الشعر قد أهمل ونُحى جانبًا وليس هذا فقط بل بدا أنه لا يقدم حتى للقارئ المعاصر شيئًا من الانسجام والتماسك اللذين يساعداننا على تقدير هذا الشعر حق قدره .

(٢٣) أشار أنخل جونثاليث (١٩٨٢ ص ١٨ - ١٩) أن الشعر وخاصة ذا الإيقاع الساخر منه يمكن أن يخدع الرقباء بسهولة . كما يبدو أنه عند السماح بنشر المواقف النقدية من الشعر بدأ النظام الحاكم وكأنه متسامح في عيون النظام العالمي في الوقت الذي كان يحد فيه من عدم انتشار الأفكار المتمرده ويجعلها مقتصرة على الأقلية التي عادة ما تهتم بقضايا الشعر .

(٢٤) يمكن أن يكون رد الفعل على هذا النص مشابها لما أحدثته الروايات الحديثة والمتعلقة بالواقعية السحرية مثل رواية مائة عام من العزلة .

(٢٥) الرهيب Tremendismo عبارة عن مصطلح شائع الاستخدام بالنسبة للسرد القصصي غير أنه أحيانا ما استخدم في نقد الشعر (انظر جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٧ الجزء الثاني ص ٦٦٧ -٦٩٠). ولما كان المصطلح قد خرج من لدن نقاد معادين فقد انتشر وشاع في إطار وصف الأعمال التي تحدث الصدمة .

(٢٦) ارجع إلى النقاش السابق بشأن قصيدة "سهاد" لداماسو ألونسو . ففيما يتعلق بالشعراء الذين نتناولهم بالدرس هنا نجد أن الحوار الداخلي الدرامي في شعر ألونسو يتسم بالفعالية لتوليد الشعور بتمزق المجتمع دون اللجوء إلى الخطابة ، ومن هنا كان الهدف أيضا إحداث رد فعل وإسهام فعال من جانب القارئ .

(٢٧) سوف يرى أغلب هؤلاء الشعراء - حوالي عام ١٩٦٠ - إنتاجهم وقد نُشر في طبعات أسبانية ، كما أن الاتصالات فيما بينهم وبين الكتاب الذين هم في إسبانيا سوف تزداد ولهذا فإنني سوف أعلق من خلال الفصول التالية على إنتاج الشعراء الذين يعيشون في الخارج ومعهم هؤلاء الذين هم بالداخل .

(٢٨) حول هذا الموضوع انظر إنريك بو Enriq Bou وجون كرسبين John Crispin في "بدرو ساليناس (١٩٩٢ - ص ٦٩ - ٧١) .

(٢٩) هناك قصائد أخرى كتبها ساليناس خلال تلك الفترة وضمها كتابه " ثقة Confianza الذى نشره خوان ماريتشال حيث نشر لأول مرة عام ١٩٥٥م .

(٣٠) نوه جارثيا دى لاكونشا (١٩٨٧ - الجزء الأول ص ٢٧٨ - ٢٨٠) بوجود أصداء لورد روث Words Worth ولأنطونيو ماتشادو في هذه الطريقة الخاصة باستخدام المشاهد والوصف لبناء مناظير مهمة trascendentes (ترسندالية) .

(٣١) واستنادًا على تركيزى على الشعر في إسبانيا لن أقوم بدراسة إنتاج الشعراء الذين تَشَكَّلوا بالكامل خارج البلاد. وبالنسبة لدراسة انتاج الشعراء الإسبان الذين ذهبوا للمنفى في المكسيك أنصح بدراسة مختارات "أحدث صوت في المهجر última voz del exilio لسوسانا ريبيرا (مدريد Hiperión ١٩٩٠) .

الفصل الرابع

توجهات جديدة فى الشعر الأسبانى

١٩٥٦ - ١٩٧٠م

١ - عصر جديد وشعرية جديدة

يلاحظ أن مؤرخى الأدب الإسبانى كثيراً ما تناولوا الشعر الإسبانى خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية (أى ابتداء من عام ١٩٤٤ وحتى نهاية الستينات) كحلقة واحدة وعصر واحد ؛ استناداً فى هذا إلى سيطرة الشعر الاجتماعى والمتعلق بأحداث الحياة اليومية فى إسبانيا اعتباراً من عام ١٩٤٤ واستناداً إلى التوجهات النقدية بشأن الواقعية ، ويمكن تفسير طرح الموضوع بهذا الشكل اعتمادا على استخدام القراء لمفردات الحياة اليومية واستمرارية معالجة الموضوعات الذاتية والتاريخية . إلا أننا من المنظور الحاضر نشعر بالحاجة إلى تقسيم فترة ما بعد الحرب، وأن نعنى بالتوجهات الشعرية الجديدة التى تطورت فى المرحلة التالية أى فى نهاية عقد الخمسينات. وترتبط هذه المواقف الجديدة بتوجهات جديدة فى الشعر الذى كانت يكتب آنذاك وهى توجهات أخذت تسيطر على الساحة شيئًا فشيئًا حتى حلت محل الشعر الاجتماعى الذى كانت له الغلبة قبل ذلك. كما نعتبرها برهانا على استمرار تطور الشعر متجاوزاً حدود الحداثة التى رصدنا ملامحها على مدى الفصول السابقة كما تنبئ بتحولات أكثر أهمية خلال السبعينات .

وقعت تغيرات مهمة فى المناخ الاجتماعى والسياسى للبلاد خلال تلك الفترة ، حيث ازداد انفتاح إسبانيا على التيارات الثقافية الأوربية والعالمية، فقد انضمت خلال

عام ١٩٥٦م إلى الأمم المتحدة وعاشت ابتداء من نهاية الخمسينات تطوراً اقتصادياً هائلاً فى ظل حكومة كرستَ جهودها للتطوير التكنولوجى، وأتى هذا التطور معه بالتوحيد التجارى الأجنبى (وخاصة الولايات المتحدة) وقد أسهم هذا التوجه ومعه النمو فى قطاع السياحة فى إدخال عدة تيارات ثقافية اجنبية وخاصة فى السينما والموسيقى الشعبية ، وكان التأثير واضحاً بسبب زيادة الرقعة العمرانية الحضرية ونمو تعداد الطبقة المتوسطة المعنية بعالم الصناعة .

تضاءل دور الرقابة وخاصة عندما صدر قانون الصحافة الجديد عام ١٩٦٦م ومنذ ذلك الحين أصبحت الآداب الأجنبية والثقافية والشعبية الموجهه للطبقة العليا والطبقة الدنيا ومعها أعمال الكتاب الإسبان المحظورة مسبقًا، قريبة وفى متناول اليد. كما ظهرت مجلات جديدة وسلاسل شعرية جديدة وزادت الإمكانات المتاحة للنشر أمام القراء فعلى سبيل المثال نجد سلسلة ادونيس Adonais وجائزتها تتحولان إلى مصدر مهم وعالى القيمة وحافز للشعراء الجدد. ومن المعروف أنها نشأت عام ١٩٤٣ لتشجيع نشر الشعر. وتطورت المواقف الجديدة من الشعر فى ظل هذا المناخ الذى أحدث تأثيرات مختلفة على الشعراء .

وسوف أعمل على تحديد الملامح الرئيسية للشعرية الجديدة، ومن هنا سوف أتناول الأفكار الخاصة بجيل خاص أى جيل الشعراء الذين ولدوا – تقريبًا – خلال الفترة من ١٩٢٣ وحتى ١٩٢٩م . وعندما أتعرض بالمناقشة للشعر الواقعى الذى أنتج خلال هذه الفترة سوف أعنى أيضًا بإنتاج شعراء أكبر منهم سنا ؛ ذلك أنهم جميعًا أسهموا فى تحديد ملامح الفترة . إلا أن أعضاء هذا الجيل الذين ولدوا ونضجوا فى إطار زمن التغيير هذا هم الذين يحددون بشكل أوضح المواقف الجديدة ويفسرون التوجهات الجديدة فى الشعر(١) وانطلاقًا من أن الشعراء الأكبر سنًا أصحاب خبرة فإن الكثير منهم أتخذ مواقف أكثر مباشرة وذات توجه اجتماعى وخاصة أثناء السنوات الأولى لتلك الفترة (ومن هنا فإننى قمت بوضع عصور متراكبة كما درست الشعر الاجتماعى فى الفصل السابق ولمست فيه التوجهات الجديدة) .

عانى الشعراء الجدد آلام الحرب الأهلية بصفتهم ضحاياها أكثر منهم مشاركين فيها، فقد ولدوا قبلها أو أثناءها وقضوا مرحلة الصبا فى مناخ تتسم آفاقه الثقافية بالضيق (رغم أن البعض تمكن من توسيع منظوره الخاص به بعد ذلك عندما أتيحت له الفرصة للعيش فى الخارج) . كما تأثروا خلال سنوات الإعداد والتكوين بالتصلب والنفاق اللذين كانا ملمح العقود الأولى لما بعد الحرب . وها هم قد انتهوا من دراساتهم الجامعية (درس أغلبهم الحقوق أو الفلسفة والآداب) وأخذوا يكتبون خلال الفترة التى سادت فيها التيارات الواقعية والاجتماعية والشعر الشاهد على العصر أى عندما كان ينظر للغة المستخدمة يوميا على أنها يجب ان تكون مكونا أساسيًّا فى الشعر المعاصر. وكان ذلك العصر - كما أشار خوسيه باتايوّ J. Batll هو الذى انقسمت فيه إسبانيا إلى المعسكرين أحدهما ذو المنظور المحافظ (الفرنكويون) والآخر اليسارى (الجمهوريون) (ص ١٢)[٢] .

وكلما تنامى نضجهم واتسع أفقهم الثقافى أخذوا يعملون على مواجهته هذه الظلامية التى فيها نشأوا ، كما أصبحوا على وعى كامل بالآفاق الضيقة والتبسيطات التى أضيفت على المواقف الاجتماعية السابقة وعلى النظريات الشعرية والتيارات الأدبية، ومن هنا بذلوا جهدهم لتجاوزها كما بحثوا عن طرائق جديدة لاستخدام لغة الحياة اليومية بطريقة فنية ، وبذلك يسهمون فى إبداع أعمال أكثر مهارة وأصالة ، ولذلك فإن افكارهم وأشعارهم هى مرآة للكثير من الغموض والتوتر سواء فى التأكيد أو المناقشة فى الوقت ذاته للأنماط والقوالب السابقة .

نشر الكثير من هؤلاء الشعراء ما لا يقل عن كتاب واحد لكل منهم مع نهاية عقد الخمسينات ، مسهمين بذلك فى رسم توجهات جديدة، إلا أن أعمالهم لم تسيطر على ساحة الشعر فى إسبانيا إلا مع بداية الستينات أى عندما تمكن أكثرهم من نشر بياناتهم الشعرية. ففى عام ١٩٦٢م طرح فرانثيسكو ريس فى الأسواق المختارات الجديدة التى أعدها تحت عنوان "أحدث الأشعار" Poesía última وضمنها بيانات شعرية وقصائد لخمسة منهم وهم إيلاديو كابا ييرّو Elaio Caballero وأنخل جونثا ليث، وكلاوديو رودريجيث Claudio Rodriguez وكارلوس ساهاجون C. Sahagn وخوسيه أنخل بالنتى J.A.Valente وبذلك تمكن القراء من التعرف على أهمية أعمالهم وعلى المواقف

الجديدة ، إزاء الفن ، التى هم عليها . وابتداء من تلك اللحظة تصاعد تأثير هؤلاء الشعراء بقوة ، ففى عام ١٩٦٨م أصبحت أعمالهم (وبياناتهم حول الشعر) الأساس فى الكتاب الجديد "مختارات الشعر الإسبانى الجديد" Antología de la nueva poesía española التى أعدها لويس باتايوّ L. Batll وأضاف إلى الأسماء السابقة كلا من خايمى خيل دى بيدما وكارلوس باراّل وفرانثيسكو برينس F. Brines وأسماء أخرى. أصبح هذا الجيل خلال الفترة المذكورة أبرز شعراء إسبانيا كما كان يقوم بتحديد قواعد اللعبة الشعرية بالمزيد من نشر الأعمال الكاملة، كما رأينا دراسات نقدية مهمة لأعمالهم(٣) .

هناك أمر بارز عند شعراء هذا الجيل وهو رد فعلهم على مقولة " الشعر اتصال Poesía Comunicación والتى نادى بها الشعراء السابقون ففى عام ١٩٥٢م نشر كارلوس باراّل فى مجلة Laye مقال بعنوان "الشعر ليس اتصالاً" وأدان فى مقاله التركيز على الموضوع وسيطرة هذا المفهوم على الشعر الإسبانى خلال الأعوام السابقة غير أن الأمر الأهم هو تعرض كارلوس باراّل لنقد النظريات الأكثر رصانة فى موضوع الشعر كاتصال (وخاصة ما قال به كارلوس بوسونيو) ثم نفى وجود أى مفهوم سابق لعملية تأليف الشعر ونقل النص للقارئ وبعد ذلك طرح تعريفاً للقصيدة على أنها عمل معرفى acto de Conocimiento (Provencio) (الجزء الأول ص ٦٦ – ٦٨) وكان مقال باراّل الذى قرأه زملاؤه فقط فى صورته الأصلية الخطوة الأولى ضمن عدة بيانات شكلت شعرية متكاملة للنص كمعرفة . وفى عام ١٩٥٨م نجد إنريكى بادوسا E. Badosa – أحد شعراء هذا الجيل يقول : "الشاعر يعرف نفسه من خلال الشعر ويتعرف على الأشياء بفضل قصيدته – وهو مثل القارئ لدية الفرصة ليدخل تجربة جديدة .." (بادوسا . العدد رقم ٢٩ . ص ١٤٩ – ١٥٠). أما المقال المعنون "المعرفة والاتصال" لخوسيه أنخل بالنتى والذى نشر لأول مرة ضمن المختارات الشعرية التى أعدها ريبس عام ١٩٦٣ ثم أعيد نشره كحجر زاوية لتوجهه النقدى فى كتاب " كلمات القبيلة Las Palabras de la Tribu (١٩٧١) فقد ورد فيه :

"كل قصيدة هى إذن عملية سبر أغوار مادة تجربة غير معروفة سلفًا وهى تشكل هدف القصيدة، فالمعرفة الكاملة بشكل أو بآخر، للقصيدة تفترض وجود القصيدة محل القضية بالكامل ومن هنا فإن مراحل الإبداع الشعرى عبارة عن حركة سبر أغوار ومحاولات ... فكل قصيدة هى معرفة "من خلال إبداعها لنفسها haciendose .

(الجزء الأول ص ٩٨ Provencio)[٤]

كان كلاوديو رودريجيث يصف من خلال الشعرية التى نشرها ضمن المختارات التى أعدها ف . ريبس " نوعًا من المشاركة الذى يقيمه الشاعر بين الأشياء وبين تجربته الشعرية إزاءها وذلك من خلال اللغة (المصدر نفسه ص ١٦٨)[٥] كما اعتبر كارلوس ساها جون أنه رغم عناية الشاعر بالاتصال فإنه يركز جهده فى الأساس على المعرفة وعلى تأكيد الذات من خلال "سبر أغوار ما هو مظلم" (المصدر نفسه ص ١٩٦)[٥] إلا أن هذا التعريف للقصيدة على أنها "عمل معرفى" acto de Conocimiento لا يتناقض فقط مع التعريف السطحى للشعر على أنه رسالة (وكان لهذا التعريف الأولوية فى إسبانيا) بل يقلب الشعرية الحديثة بشأن العمل الأدبى[٦] فهو يرفض مفهوم المعنى المستقر أو الثابت والقائم سلفًا والذى يتم تجسيده فى النص. وهنا نجد أن بادوسا Badosa كان يؤكد على استقلالية النص إذ يقول : عندما أتحدث عن المعرفة الشعرية أفعل ذلك دون أن أضع الشاعر فى اعتبارى ... بل ما يهمنى هو الإدراك والمعرفة حيث يبزغان فى لحظة لا يستطيع فيها أحد إدخال تعديل عليها بما فى ذلك الشاعر" (العدد٢٨ ص ٣٩) .

تسبب مفهوم استقلال القصيدة فى إحداث نوع من خيبة الأمل لدى هؤلاء الشعراء فيما يتعلق بقيمة الشعر .ففى قصيدة الأكذوبة mentira (من ديوان قصائد إلى لاثارو Poemas a Lzaro ١٩٦٠م) نجد خوسيه أنخل بالنتى يصف الكلمات كبالونات فارغة تحاول جاهدة – ولكن دون جدوى – تجسيد المعانى (بالنتى ١٩٨٠ ص١٢٥ – ١٢٦) كما عبر كل من جونثاليث وبرينس عن عدم ثقتهما فى فنهما (Provencio 1,39y 145) إلا أن هذا المبدأ الخاص باستقلال القصيدة هو الذى هيأ لهما فى الأساس الإعلاء من

دور القارئ لدرجة غير مسبوقة لدى شعراء الحداثة السابقين. وكان بارّال قد علق فى مقال له نشر عام ١٩٥٣م قائلا :

> الشاعر يجهل المحتوى الغنائى للقصيدة حتى توجد، وفى الوقت ذاته تحصل القصيدة من القارئ على فهمه لقيمتها الغنائية كلما بذل جهدا فى التعاون وإضفاء معايشاته الخاصة عليها وبعض التحويرات الخاصة بعالمه الشعرى. فالقراءة الشعرية هى عمل شعرى حقيقى يماثل ما قام به المبدع (برينثيو الجزء الأول ص ٦٧– ٦٨) .

كما شرح خايمى خيل دى بيدما هذه الفكرة بالتفصيل فى أكثر من مناسبة ووضع تعريفًا للقصيدة على أنه تفاعل بين الشاعر والقارئ (انظر المصدر السابق الجزء الأول ص ١١٤ ، ١١٩ – ١٢٠ ، ١٢١–١٢٢). كما نلمح دور القارئ كمبدع ضمن الفكرة التى تكونت لدى أنخل بالنتى عن القصيدة ككيان يتطور عبر الزمان (المصدر نفسه ص ٩٨) ونلمحه كذلك فى المفهوم الذى يقول به ف.برينس بأن النص يمكن أن يولد وجوداً جديدا ومكثفا لجمهوره (المصدر نفسه ص ١٤٦) وعند تحديد دور جديد وفاعل للقارئ فهذا يعنى أن مضمون القصيدة غير ثابت بل قد يرتبط بالظروف التى تُقْرأ فيها .

أشرت فى الفصل السابق إلى أن التعريف الحداثى أو الرمزى للقصيدة على أنها كيان أو أيقونة تجسد التجربة الإنسانية أخذ يفقد سطوته مع نهاية عقد الثلاثينات وخلال الأربعينات والخمسينات فالشعر الوجدانى والشخصى لهذه العقود قللّ من التركيز على مثالية الأدب "كحاضر أبدى" . كما أن الشعراء الاجتماعيين اتخذوا موقفاً نفعيًا إذ أبرزوا من دور الاتصال؛ غير أن المفهوم القائل بأن القصيدة هى عبارة عن واقع ثابت كان لا يزال قائما بدرجة ما ضمن الأفكار والقصائد التى كتبت خلال تلك الفترة أما الآن فقد تهاوى هذا التوجه تماما على يد شعريات الجيل الجديد الذى أتناول إنتاجه بالنقد والتحليل .

من الصعب وضع مفهوم لما بعد الحداثة **Posmoderndad** كما أنه استخدم بطرائق متنوعة وضمن سياقات كثيرة (أدبية وثقافية ومعمارية واجتماعية) لدرجة فقد معها أى مضمون متماسك ومن هنا وجب استخدامه بحذر شديد غير أنه من المهم فى

نظرى أن تعكس شعرية هذا الجيل مجموعة من الأفكار التى استخدامها عدة نقاد لتحديد ملامح "ما بعد الحداثة" ، فقد ركز هؤلاء الشعراء على مفهوم اللاتحديد فى النص الشعرى وهذا ما يدخل ضمن تعريفات ما بعد الحداثة التى وضعها كل من كالينسكو Calnescu وحسان Hassan (كالينسكو ص ٢٩٨، وحسان ص ٢٧ ، ٥٤) كما كانا يعتبران قراءة القصيدة وكتابتها كعملية إبداع وإعادة إبداع مستمرة، كما أن القصيدة هى فى الأغلب حافز لخبرات جديدة أكثر منها نتاجاً لها وبذلك يسبقان أفكار ليوتارد Lyotard (ص ٨١). وكانا يضعان فى اعتبارهما القيم الأخرى مثل الشعر كهدف وغيرها، فى النص (حسان ص وبيريث فيرمات Perez Firmat الفصل الأول) كما كانا من الذين يقبلون بالمقولة التى تشير إلى أن الشعراء لا يشكلون وحدات مستقلة بل هم جزء من عملية تنصيص textualización الواقع (أى تحويله إلى نص) (Hucheon 93-94) ووقوفاً ضد مفهوم الكتابة على أنه طريق وشكل إنتاجى فردى (جاميسون Jameson ص ٣٠٥ - ٣٠٧) وإذا ما كانت شعرية هذا الجيل الذى نحن بصدد الحديث عنه تتوافق مع التعريفات الخاصة بما بعد الحداثة فهذا يعنى ببساطة وجود تغيير جوهرى فى الموقف يذهب إلى ما وراء الأفكار التى سادت عصر الحداثة .

لاحظنا قبل ذلك كيف أن بعض عناصر الإبهام قد أعلنت عن وجودها فى شعرية الطليعة ابتداء من عام ١٩١٨م ، ويمكن العثور عليها أيضاً فى قصائد ميجل إيرنانديث وبدرو ساليناس وربما عند كل من داماسو الونسو وبيثنتى اليكساندرى. ومع ذلك فقد وقع هذا فى إطار مناخ جمالى للجبرية determinismo أى فى عصور كان فيها مضمون العمل كشيء ثابت هو البعد الأكثر سيطرة بين الكتاب والقراء . أضف إلى ذلك أن مواقف وتصريحات الطليعيين رغم طرحها لمبدأ عدم قصر معنى القصيدة فإنها لم تقم أبداً بتطوير شعرية العمل المستمر والمفتوح حيث يشكل النص المكتوب فيه مجرد ما قبل النص Pre - texto لتطوير معانى متنوعة وهنا يقوم القارئ بدور كمبدع مساعد Co -creador ولهذه الأسباب فإن شعريات عقد الستينات التى أتناولها الآن بالتمحيص تتجه نحو تعريف جديد لماهية الفن وتقدم لنا كحد أدنى الخطوات الأولى لما بعد الحداثة. كما يعكس الإنتاج الشعرى لهؤلاء الشعراء ولآخرين غيرهم من هذا العصر سمات جديدة رغم أنه يظل بعض الشيء ضمن التوجهات التقليدية للحداثة

أكثر منها للشعرية. ورغم فقدان الأمل الذى عليه هؤلاء الشعراء فيما يتعلق بانسجام القصيدة (وربما بسببه) فقد ركزوا اهتمامهم على الأسلوب واللغة الشعرية. فعندما قال كلاوديو رودريجيث العبارات التالية ضمن المختارات التى أعدها فرانثيسكو رييس "بان الكلمات لها دور فى القصيدة حسب طاقتها الطبيعية فى القول والمعنى الذى تشير إليه ولها كذلك دور رئيسى فى إطار سياق الأبيات الشعرية. وبالتإلى لا يمكن إحلال أخرى محلها" (Proveneio y -168) كما أشار كارلوس ساهاجون إلى "أن القصيدة صالحة عندما يتسم الشعور الذى تمخضت عنه بالصدق وأمكن التعبير عنه بعبارة ثابتة غير قابلة للتغيير" (المصدر نفسه ص ١٩٩) وقد اتسمت مقاربات هؤلاء الشعراء حول موضوع العلاقة بين الشكل والمضمون بالعمق والمهارة بالمقارنة بما فعله شعراء الأربعينات : فكانوا يعتبرون أن المبالغة فى التركيز على الموضوع موقف يتسم بالعقم مثل الموقف المناقض الذى عليه الشكليون الخلص (انظر بالنتى عند Proveneio الجزء الأول ص ١٠١) .

وهذا التركيز على الدقة الأسلوبية يبدو للوهلة الأولى متناقضًا مع تعريف القصيدة كمراحل وليس كغاية ، ومع ذلك فالنظر إلى القصيدة على أنها عمل معرفى تدريجى لا ينفى معناها فى إطار سياق محدد ولا يسهم فى تحديده كشىء ذاتى ومعتسف . فالتجربة الذاتية الناجمة عن النص يمكن أن ترتبط باللحظة وبالقارئ وأن تتطور بشكل مختلف فى لحظة أخرى بالنسبة لقارئ آخر . غير أنه فى لحظة معينة – وبالنسبة لقارئ معين – يمكن أن ينجم عن الشكل الدقيق بعض التجربة ، إذن فالاهتمام المنصب على المعنى وعلى الأسلوب يمكن أن يدخل إطار موقف يرى النص على أنه كيان قابل للتطور.(انظر النقاش الرائع حول معنى لفظة "عرضى" Contingente مقابل لفظة "ذاتى" Subjetivo عند سميث ص ١ – ١٦) .

كان أغلب هؤلاء الكتّاب يتصور الوظيفة الاجتماعية للشعر الجديد، رغم أنها قد تكون كذلك فقط إذا ما جاء الشعر فى تعبير جيد ولهذا فإن ساهاجون – كما رأينا– كان يربط بين صدق الموقف وبين مثالية التعبير وأصالته. كما كان كارلوس بارّال يضفى وظيفة اجتماعية على الشعر (بارّال ص ٤٥). ورغم ما قد يظهر فى ذلك من تناقض مع الشعر كاتصال فإنه – هذا الموقف – يدخل فى إطار الشعرية المعقدة لبارّال Barral

الذى كان ينظر إلى الشعر كوسيلة لإبداع مناظير جديدة وبالتالى يمكن أن تتسم بالثورية . أضف إلى ماسبق أن خيل دى بيدما كان يمد بصره إلى ما هو أبعد من النظريات التبسيطية الخاصة بالتوصيل الاجتماعى ، ويرى الوظيفة الاجتماعية للشعر على أنها شيء نابع من "حوار" أو تفاعل مشترك بين الشاعر والقارئ (Provencio I, 119-120) . ومن جانب آخر نرى تعليقات أنخل جونثاليث ضمن المختارات التى أعدها لويس بايتو L. Batll وفيها يقبل بأهمية القضايا الاجتماعية فى شعره وشعر العصر الذى يعيشه ، كما ينتقد التصنيف البسيط للشعر على أنه إما اجتماعى أو غير اجتماعى (المصدر نفسه ٣٤٢). وإيجازاً للقول نجد أن هؤلاء الشعراء يعلون من شأن الشعرية البسيطة السابقة عليهم كما يسبرون أغوار العلاقة بين الشيء والشكل بطريقة تتسم بالعمق و الحذق. فكما أشار خوسيه أوليبيو خيمنث كان هؤلاء الشعراء يكتبون وهم واعون بأن الشعر هو تعديل شخصى للغة Personalizada ، وعملية إضفاء قوة خاصة على لغة الحديث اليومية " ويتمخض عن هذا وجود علاقات معقدة بين المرسل والملتقى (١٩٩٢م ص ٢٣) أما أشعارهم فهى، كما سنرى لاحقًا ، تفيد من لغة تتسم ظاهريا بأنها لغة الحياة اليومية لكنها تتسم بالفنية والتجديد ونتجاوز بذلك القصور الذاتى الذى وقع فيه أغلب الإنتاج الشعرى السابق عليهم .

كان بعض هؤلاء الشعراء ينسب لفنه وظيفة أخلاقية، فقد تحدث كلاوديو رودريجيث فى المختارات التى أعدها ريبس عن الشعر كوسيلة للإسهام فى الوجود والتحصيل المعرفى الخاص بذلك والعمل على الكشف عن جوهر الإنسانية، وأضاف: "أنا من أنصار المضمون الاخلاقى للفن" (Provencio 1168-69) ودائمًا ما تحدث أنخل جونثاليث عن موقفه الأخلاقى – وموقف زملائه – من الشعراء (انظر المصدر السابق ص ٢٨ الجزء الأول) وإذا ما كان مفهوم الشعر كمعرفة هو الأساس فى شعرية هذا الجيل فإنه ينوّه بشكل أو بآخر الرغبة فى تَحسّن الوضع الإنسانى . كما أن الموقف الأخلاقى القائم تاريخيًا على رد فعل هؤلاء الشعراء ضد التكلّف والتصنع فى المناخ الذى نشأوا فيه يدعم فى الوقت نفسه رؤيتهم للقصيدة كحدث أكثر منها محصلة .

ومن الناحية الظاهرية يبدو موقف هؤلاء الشعراء أقل "ثورية" سواء من الناحية الاجتماعية أو الثقافية بالمقارنة بسابقيهم فهم لم يركزوا جهدهم وهمهم على الشعر

كوسيلة للإصلاح الاجتماعى، غير أن البحث الذى قاموا به له غايات أخلاقية عليا يجعلهم فى حقيقة الأمر فى موقف التمرد على الأطر الضيقة التى عليها مجتمعهم، أى أن رد فعلهم ضد المفاهيم المسبقة للغة كمفاهيم ثابتة وذات معنى واحد هو فى حد ذاته ثورة وتمرد على الجبرية **determinismo** . ويمكن القول بأن الكثير من الأساليب والشعريات السابقة (أى القصيدة – الشيء عند الحداثيين ، وبيان الكتائب **falangista** والقصيدة الاجتماعية) تشترك فيما بينها فى غاية هى نقل معانى يجب أن يتم تلقيها طبقا لقصد المؤلف ، أى يجب قراءتها فى إطار سلطانه هو. وعكس ذلك هو ما تتخذه الشعريات التى أتحدث عنها فهى تطرح – وربما لأول مرة فى أسبانيا – إمكانية عتق رقبة القراء من هذا القيد كما كانت تمثل مقاومة لذلك المفهوم المسبق للغة كاتصال قهرى (وفى الوقت ذاته قاوم هؤلاء المؤلفون المناخ الأخلاقى السابق عليهم)[٧] ويمكننا فى هذا المقام ربط هذا الموقف الجديد بالكثير من الأحداث الاجتماعية والتاريخية خلال العقود التالية وببعض الأحداث المهمة فى عالم الشعر وهى تلك التى سنلمحها بوضوح أكثر خلال العقود اللاحقة .

٢ - التجربة والمعرفة فى إنتاج الشعراء القشتاليين الجدد

عندما نقرأ قصائد كتبها شعراء الجيل الجديد خلال الخمسينات والستينات نلاحظ أن المشار إليه عادة ما يكون واقعة خاصة نرى من خلاله فى كثير من الأحوال التجربة الشخصية للمتحدث (وتجربة الشاعر على ما يبدو) . وقد أشار النقاد إلى أن هذا الشعر يحدد التغيير ، إذ هناك تحول عن الموضوعات الكونية والجماعية إلى أخرى ذات طبيعة خاصة كما أن هؤلاء الشعراء يولون أهمية أكبر بذكريات تجاربهم الشخصية(٨) غير أن المشار إليه بشكل محدد وكذلك الطَّرفَ المستكنة وراء القصائد لا تتسم أبداً فى حد ذاتها بالأهمية : فهى تقوم بدور المحرك لخبرات ومفاهيم جديدة ؛ وتذكرنا هذه القصائد بدرجة ما بقصيدة "السحاب" لخوسيه إيرّو التى علقنا عليها فى الفصل السابق : أى أنها تستخدم الطَّرفة ووجهة النظر لسبر اغوار موضوعات أكثر رحابة. غير أن الخبرات المحددة تبدو فى أغلب الأحوال أكثر فردية بشكل مُطرد مع ذهاب تنويهاتها إلى ما وراء المستوى الحرفى. وغالباً ما ينشأ عنها مفاهيم جديدة لموضوعات أساسية: منها قيمة الحياة فى إطار الزمن والبحث عن الآمال والحب. غير أن الشىء الجديد والمهم هو أن تلك التنويهات الأكثر رحابة تتشابك مع الوعى بعملية سبر أغوار الواقع شعريا. فالكثير من القصائد التى ترجع إلى تلك الفترة تدفع القارئ إلى الاهتمام بالطريقة التى تسير عليها هذه القصائد فى البحث عن المعانى (وغالباً ما يندرج ذلك على الشعر أيضا) وألا تقصر فقط على الاهتمام بالقيم العالمية التى يمكن العثور عليها عن طريق الشعر. وتسهم هذه القصائد الواعية لذاتها **autoconscientes** والتى تضحى أكثر وضوحاً بمرور سنوات عقد الستينات فى خلق أنماط جديدة من التجارب لدى القارئ .

تُستخدم وسائل عدة فى إقرار العلاقات بين التجارب الخاصة والموضوعات العامة (بما فى ذلك موضوع الشعرية) فأحياناً ما يتم اللجوء إلى استخدام تراكيب أو بناء المادة القصصية أو استخدام النغمة ووجهة النظرأو بناء تراسلات تناصية وعندما يتم ذلك فغالبا ما يتم تجاوز الحدود التقليدية الموضوعة بين الأجناس أى التوليف بين التقنيات السردية والقصصية وتقنيات الصورة الشعرية . الناتج إذن هو شعر مكتوب بلغة الحياة اليومية فيه الكثير من الثراء والتنوع الذى يتجاوز بكثير ما عليه الشعر الذى أُنتج خلال عقود سبقت .

إن الوعى بعملية الإبداع الشعرى الذى يقوم عليه جزء كبير من هذا الإنتاج يدعو فى أغلب الأحيان إلى مزيد من إسهام القارئ فعندما نرصد عند المتحدث فى القصيدة (وغالبًا ما يكون ذلك لدى المؤلف الضمنى) الوعى بأن كلماته عبارة عن عملية إبداع وبالتالى فهى حدث معرفى فإن القارئ سوف يرى النص على أنه يتسم بالديناميكية وليس بالثبات . فهذا النص يقدم له بدرجة ما دعوة للاستمرار فى عملية الإبداع أكثر من تأمل شكله أو تلقى رسالته ، وهذا بدوره يجعل المعانى التى قد يتم نقلها قابلة للتغيير وارتباطها اكثر بتكوين القارئ وموقفه .

وانطلاقًا من الطريقة التى عليها هذا الشعر فى ارتباطه بما هو محدد فمن المنطق دراسته بالتركيز على تحديد خبرة من ألفة ، فقد ولد كثير من هؤلاء الشعراء فى أقاليم مختلفة من إسبانيا، كما تلقوا تعليمهم وبدءوا أولى خطواتهم فى عالم الأدب فى مدريد، وكانت هذه المدينة قد تحولت إلى مركز لكل نشاط مؤسسى وسياسى واجتماعى وثقافى خلال العقود السابقة فكل ظاهرة اجتماعية مهمة (بما فى ذلك الشعر الاجتماعى) كان لا بد أن تتطور هناك حتى تأخذ الاهتمام بها. وقد درس عدد من شعراء الجيل الجديد هناك وتعرفوا على بعضهم البعض فى جامعة كومبلوتنسى Complutense بمدريد وساعدهم الكتاب المقيمون فى العاصمة (وخاصة اليكساندرى وبوسو نيو) ثم بدءوا نشر أعمالهم هناك (نشر بعضهم فى سلسلة ادونيس) كما كانت أعمال بعضهم تعكس المناخ الحَضَرىّ .

يعتبر خوسيه أنخل بالنتى واحدًا من أهم شعراء هذا العصر فشعره الأولى يتضمن أنماطًا جديدة تحمل القارئ نحو رؤى أكثر عمقا للحياة[٩] ففى كل من ديوان "كنوع من الآمل" ١٩٥٥ وديوان قصائد إلى لاثارو (١٩٦٠م) نجد موضوعات مرور الزمن وتهديد الموت تبزغ من الحكايات الخاصة التى نجدها تستخدم ضمير المفرد المتكلم والتى تبدو شديدة الواقعية لأول وهلة . ومن الأمثلة الجيدة على ذلك قصيدة المرآه El espejo من الديوان الأول :

وجدت وجهى اليوم غريبًا	Hoy he visto mi rostro tan ajeno,
ومتهدلاً وليس له مثيل	tan caído y sin par

en este espejo.	فى هذه المرآة
Está duro y tan otro con sus años,	أصبح متصلباً ومختلفاً بما يحمل من سنين
su palidez, sus pómulos agudos,	ومن شحوب وخدود حاده
su nariz afilada entre los dientes,	وأنفه المدبب بين الأسنان
sus cristales domésticos cansados.	وملامحه الزجاجية المنزلية المتعبة
su costumbre sin fe, sólo costumbre.	وعادته غير الواثقة هى مجرد عادة
He tocado sus sienes: aón latía	لست الصدغين : لا زال ينبض
un ser allí. Latía. Oh vida, vida!	كائن هناك ، كان ينبض ، إفه حَىّ ، حَىّ
Me he puesto a caminar. También fue niño	أخذت أسير. كان ذلك الوجه
este rostro, otra vez, con madre al fondo.	طفلاً أيضًا ومرة أخرى مع أم فى الخلف
De frágiles juguetes fue tan niño,	كان من لعب هشة طفل مغرق فى الطفولة
En la casa lluviosa y trajinada,	وفى المنزل الذى يهطل عليه المطر والملىء بالجلبة
....	....
Pero ahora me mira - mudo asombro,	لكنه الآن ينظر إلى – صمت مستغرب
glacial asombro en este espejo solo -	وصمت جليدى فى هذه المرآه الوحيدة –
y dónde estoy - me digo -	وأين أنا – أقول لنفسى –
y quién me mira	ومن ينظر إلى
desde este, rostro, máscara de nadie ?	من هذه الوجه ، قناع لا أحد ؟
(Valente, 1980, 15).	(بالنتى ١٩٨٠ ص ١٥)

تنوه هذه القصيدة – وغيرها كثيـر – إلى ما يفقـده الإنسان بمرور الزمـن، وتنوه بالموت، وقد كان هذا الموضوع هو الذى جعل بعض الشعراء السابقين يتخذون موقفًا فيه كدر وجودى إلا أنه عولج هنا بهدوء وبشكل مبسط فقد دلف بنا بالنتى إلى جوار مشهد محدد وطور انطلاقا منه المفهوم الذى عليه المتحدث عن الزمن والفناء .

غير أنه كلما قرأنا القصيدة المرة تلو الأخرى ندرك الإطار الأكثر رحابة للهذيان alienacion واللإنسانية deshumanización اللذين ينعكسان فى مفردات القصيدة وصورها: فالمتحدث يرى وجهه على أنه "غريب" عنه ajeno ويصفه بأن ليس له مثيل sin par ، وتفقد العينان صفه الإنسانية إذ يطلق عليهما "زجاج منزلى" متعب وسرعان ما يتغير وصفه لنفسه باستخدام ضمير المفرد الغائب . الناتج الذى بين أيدينا هو صورة لوجه لا إنسانى وموضوع فى إطار الحاضر ("هذا الوجه" وبعد ذلك "قناع لا أحد máscara de nadie) وهذا يتناقض مع الصورة الحية له كطفل يعيش فى الماضى .

وهذه القصيدة التى تتسم بالبساطة الظاهرية والواقعية تصبح بناءً فنيًا : فالعناصر التى تحدثت عنها تشكل نظامًا من الرموز يعكس غيبة الفردية فى الزمن الحاضر ويتعارض ذلك النظام مع آخر يبين لنا وجودًا حيويًا سابقًا (يتم تمثيله من خلال مشهد الطفل الذى يلعب عندما يلمس المتحدث صدغيه ويشعر بأن الحياة لازالت تدب فيه : فهو يبقى على نفسه وكانه – فى لحظة فاصلة بين الماضى والحاضر – بين ذلك الطفل الحى وبين القناع الذى لا حياة فيه . وهذا النوع من تنظيم الخبرة الذاتية فى شكل مجموعة من الرموز (ومعالجتها بطريقة شعرية) تشكل جزءًا مهمًا فى سبر أغوار الماضى .

نجد هذه الطريقة المتمثلة فى الجمع بين حادثة وواقعة معينة وبين نظام معقد ومحسوب مكون من لغة الحياة اليومية واستخدامهما لاستحضار خبرة أساسية فى الحياة فى كثير من قصائد ديوان "قصائد إلى لاثارو" (١٩٦٠م) ورغم ذلك فموضوع الموت فى هذا الديوان هو العنصر المسيطر ؛ كما نجد فى قصيدة" المكالمة La llamada وصفًا طريفًا لمكالمة تليفونية ينوه بالموت ومرور الزمن (بالنتى ١٩٨٦ ص ٧٩) ومن جديد ندرك وجود مجموعة من الكلمات والصور تشكل نظامًا – يمكن القول عنه بأنه كود – "رمز" يتناول موضوعًا مهما، وعلى ذلك فهذه الطريقة تساعد الشاعر على تكوين رؤى أكثر رحابة انطلاقًا من كلمات شائعة ومتداولة وانطلاقًا من وقائع محددة للوصول إلى أصالة جديدة ومعانى شعرية جديدة، وفى الوقت ذاته يستند النص على نمط واقعى فى الكتابة .

تحدثنا هذه القصائد عن قيام بالنتي ومعاصريه بالبحث عن شعر يذهب إلى ما هو أبعد من حدود الاتصال، أي يتجه إلى معرفة معاني جديدة ، وهذا ما نراه بدهيا في قصيدة "المكالمة" وفي ردود الفعل التي يثيرها في القارئ. وقد بينت مارجريت برسين Margaret Persin على أن جهد المتحدث في فهم المكالمة التليفونية الغامضة يسير موازيا لجهد القارئ في الربط بين المستويين الظاهري والرمزي للنص . فالمسار الذي يتخذه القارئ ينوه بوظيفة الشاعر في البحث عن المعنى وبذلك يتحول القارئ إلى مساعد للمتحدث وللشاعر بشكل ضمني (انظر برسين ١٩٨٠ ص ٣٢ - ٣٤)[١٠] .

أما من خلال ديوان "الذاكرة والرموز La memoria y los signes (١٩٦٦) فيلاحظ أن السياق التاريخي والاجتماعي للشاعر أكثر بداهة ؛ إذ تقوم الكثير من القصائد على ذكريات الحرب الأهلية وتعالج بعضها علاقات إنسانية في ضوء الظروف الاجتماعية والمآسي المحددة؛ ومع ذلك نرى أن الأحداث الفردية تستحضر أُطرا أوسع ، كما أن بالنتي يبرز في هذا الديوان (بالمقارنة بالدواوين السابقة) موضوع الإبداع الشعري والنظر إلى الشعر على أنه وسيلة لتحليل الخبرة الإنسانية ؛ فقصيدة "المحتضر" El moribundo التي تبدأ وكأنها وصف لاحتضار إنسان سرعان ما تتحول إلى قصيدة تتناول عملية الإبقاء على الحياة وتسجيلها (انظر دبيكي ١٩٨٢ ص ١١٦-١١٧). فنحن نجد في هذه الأبيات وفي أعمال أخرى لأنخل بالنتي إشارات إلى الإبداع الشعري تجعلنا نربط الطُرفة التي تتضمنها القصيدة بموضوع تحويل الحياة إلى نص. وأحيانا ما تتحول عملية البحث عن مقاصد الشعر إلى موضوع محدد في العمل مثلما هو الحال في قصيدة "أغنية" un Canto (انظر بالنتي ١٩٨٠م ص ٢٢٧-٢٢٩) ومن خلال هذه الطرائق يجعل بالنتي القارئ ينغمس أكثر في عملية المعرفة المتمثلة في القصائد (انظر خ . أ. خيمنث ، ١٩٧٢ ص ٢٤١- ٢٤٢) .

وفي نهاية الستينات نجد شعر بالنتي يتخلى عن التوجه المباشر ظاهرياً الذي عليه دواوينه الأولى وربما أخذ يعكس القضايا النقدية والثقافية والدولية التي يعنى بها الشاعر. هناك ديوانان لاحقان هما "سبع حفلات Siete representaciones (١٩٦٧م) "وإيقاع وجيز" Breve son (٩٦٨) حيث يعكسان المزيد من استخدام التنويهات الأدبية

فالشاعر يضاهى ويقابل نصوصه الشعرية الأخيرة بنصوص سابقة له : فهو يُفاجئنا بتقديم سلبى لغضب الرب وذلك من خلال قلب صدى توراتى كما هو فى ديوان "سبع حفلات" (بالنتى ١٩٨٠ ص ٢٥٢) ويلعب بأسلوب الشعر التقليدى فى ديوان "إيقاع وجيز" (انظر مار دى موتسيا Mar de Muxía ص ٢٦٦ . حيث يشير أيضًا إلى قصيدة لألبرتى) ويلاحظ أن هذين الديوانين يفيدان أيضا من أحداث تاريخية محددة من خلال لغة واضحة بغية إيجاد معانى لكنهما يجعلان القراء أكثر وعيًا بعملية الإبداع الشعرى .

تتركز الأشعار الأولى لفرانثيسكو برنيس F. Brines – مثلما هو الحال عند بالنتى – على قضية مرور الزمن ويقوم الشاعر ببناء المعانى انطلاقًا من أحداث ووقائع خاصة. والنظرة الأولية لقصائد هذا الشاعر تجعلنا ننظر إليها على أنها أقل تكثيفا مما هو عند أنخل بالنتى فهى تتطور بشكل بطىء وغير مباشر وذلك من خلال الوصف التفصيلى لذكريات الماضى كما أن الأثر الذى تحدثه القصائد ينبثق من خلق تدريجى ودقيق لحالة معنوية. والنص التالى من قصيدة الجمر las brasas (١٩٦٠م) هو جزء من وصف مطول للبطل يسير بشكل مواز مع تأمل صور قديمة :

Está en la penumbra el cuarto, lo ha invadido	الغرفة بين الضوء والظلمة، فلقد غزتها
la inclinación del sol, las luces rojas	أشعة الشمس المائلة، الأضواء الحمراء
que en el cristal cambian el huerto, y alguien	التى تغير الحديقة من الزجاج وهناك أحد
que es un bulto de sombra está sentado.	عبارة عن كتلة ظلال جالسة.
Sobre la mesa los cartones muestran	قطع عن كتلة ظلال جالسة.
retratos de ciudad, mojados bosques	قطع الكرتون تُظهِر فوقَ المائدة
de helecho, sinfinitas playas, rotas	صور للمدينة وغابات ملبدة
le estremecieron de muchacho. Antes ...	المكسرّه: أشياء كثيرة وكأنها ميناء
(Brines, 1984, 20).	(برينس ١٩٨٤ ص ٢٠)

ها نحن نرى حالة وجدانية غير عادية عند وصف البطل وكأنه أحد الأشياء بينما تكتسب الأشياء المحيطة حياة وتصبح ديناميكية : فالشمس تغزو el sol invade وتغير الأضواء الشكل الظاهرى، وقطع الكرتون"تُظهر" muestran صوراً. هذا القلب للأمور يجعل الوصف محايداً من الناحية الظاهرية من خلال مفهوم مكثف لسلبية الكائن الإنسانى ولاستمرارية الحياة من جانب آخر، وهذا ما يقودنا إلى موضوعات القصيدة ألا وهى الشوق للأيام الخوالي وحتمية الموت، كما تجسد القصيدة أصالة برينس فى الجمع بين الصور الشعرية والسّرد لإبداع منظور محدد يتولى بدوره استحضار حالة معنوية وموقف فلسفى يستكن وراءها.

لهذا نجد القصائد السردية لفرانثيسكو برينس تقوم بأداء دور رمزى وصفه كارلوس بوسوينو بأنه أسلوب bisémico : أى أن هناك مستوى فلسفيًا يبرز بدقة من خلال تفاصيل النص ويستكن تحت جلد السرّد (برنيس ١٩٧٤ ص ٦٠-٦٣) وتحدد هذه الطريقة نموذجًا آخر للاستخدام الرائع والعميق للغة والأحداث العامة كما يظهر الجمع بين التقنيات الشعرية والتقنيات القصصية وهو ما سنجده بشكل مكثف فى الأدب الإسبانى خلال تلك الفترة .

أما ديوان "كلمات للظلام" Palabras a la oscuridad (١٩٦٦) لبرينس فيتولى بسط وإثراء الموضوعات والطرائق المستخدمة فى ديوانه السابق، وغالبا ماتبرز أمامنا وجهة نظر المتحدث الذى يظهر فى شكل المفرد المتكلم كما أن الأسس الرمزية أقل بداهة وظهورًا (انظر خ. أو. خيمنث ١٩٧٢ص ١٧٧) إلا أن خبرات المتحدث عادة ما ترسل مفاهيم أكثر عمقًا حول تأثير الزمن، وترسل أيضا نوعًا من الحيوية فى مجابهة الأثر المدمر للزمن. وقد أشرت قبل ذلك إلى أن برنيس غالبًا ما يستخدم تغييرات وتحولات فى الموقف لاستحضار عدة ردود أفعال وحتى ننخرط نحن معشر القراء فى خضم التوترات التى يحتويها النص (ديبكى ١٩٨٧ ص ٣٠-٣١) . وفى ديوانه "لا ليس بعد" Aún no نجده يزيد من تحوير وتبديل الواقع الخارجى فالأحداث والأماكن يتم استخدامها بشكل رمزى لتمثيل موقف سلبى إزاء عالمنا. وهنا يصبح موضوع الشعر أكثر بيانًا كما نجد الكثير من النصوص تتحدث عن ذاتها .

وفيما يتعلق بشعر كلاوديو رودريجيث Claudio Rodriguez فهو أكثر إحداثًا للمفاجأة لدينا من حيث إبداع المعانى الرمزية والمجازية استنادًا إلى أحداث محددة. حصل كلاوديو رودريجيث على جائزة أدونيس فى الشعر عام ١٩٥٣م وكان عمره آنذاك تسعة عشر عامًا وذلك عن كتابه "هبة النشوة Don de la ebriedad" ، وقد أحدث هذا الكتاب ردود فعل بعضها مديح وبعضها الآخر يعبر عن دهشة القراء الذين اعتادوا على الأسلوب المباشر منذ أوائل الخمسينات. كما حدد الكتاب بعض أهم التوجهات فى الشعر الإسبانى .

لابد أن يُقرأ الكتاب كوحدة واحدة أى أنه عبارة عن دراسة متأنية للواقع يقوم بها المتحدث، كما أنه يناقش المراحل الخاصة بإبداع الشعر، أما لغة الكتاب فهى مفعمة بالتنويهات الريفية التى تدخل فى تقابل مع ما هو حضرّى عند الكثير من شعراء هذا الجيل، وبالتالى فالكتاب يرسو فى مرفأ المشهد الطبيعى الذى ولد فى إطاره الشاعر فى محافظة سامورة Zarmora ، وهذا أحد الجوانب فيه ، أما الجانب الآخر فهو يضع هذا الشعر فى إطار التراث الأدبى لشعر الطبيعة : وعلينا أن نتذكر هنا مشاهد مثالية لفراى لويس دى ليون Fray luis de león والمفهوم الشائع الذى يقول بأن الطبيعة هى انعكاس لماهية الحياة . كما أن يجعلنا بحث المتحدث وكذلك عدد كبير من المفردات المستخدمة نتذكر أصداء الشعر الصوفى للقديس خوان دى لاكروث S. Juan de la Cruz(١١) ونعثر هنا على علاقة مجازية غير مألوفة كلما تعمقنا وأبحرنا بين أمواج الديوان، وهنا تنقل لنا اللحظات والأماكن المحددة موضوعات أكثر رحابة (انظر بوسونيو، فى رودريجيث ١٩٧١م ص ١١ – ١٢) .

يلاحظ فى هذا الكتاب أن الإصرار على سبر أغوار الواقع هو فى الوقت ذاته عملية برهنة ورصد لمراحل إبداع الشعر، فحالة التلقى عند المتحدث (التى ترتبط "بالنشوة") تفصح لنا عن وحدة تكاد تكون مقدسة مع الطبيعة وعن إعلاء للحياة، كما تعكس أيضًا وعيًا بالدمار أو الفناء. كما تنوه بالإمكانيات المتاحة والآفاق المحدودة للتعبير الشعرى وهنا نجد أن آمال المتحدث تعرضت لحالة إحباط فيما يتعلق بالإمكانيات الخاصة بالجوهرية كلما تعرضت الصور الشعرية والخطاب لعملية قلب مع

تطور القصيدة. وقد قام كل من جوناتان مايهو Jonathan Mayhew ومارتا لافويت ميلر Martha la Follete Miller بسبر أغوار هذه العملية المزدوجة والتى تتضح ملامحها مع بداية الديوان :

Siempre la claridad viene del cielo;	الوضوح يأتى دائمًا من السماء،
es un don: no se halla entre las cosas	هو هبة: لا نجده بين الأشياء
sino muy por encima, y las ocupa	بل عالى الارتفاع ويشغلها
haciendo de ello vida y labor propias.	ويجعل من ذلك حياة وعملاً قاصراً عليه.
Así amanece el día; así la noche	هكذا يصبح النهار ويمسى الليل
cierra el gran aposento de sus sombras.	وقد أغلق المتجر الكبير لظلاله.
Y esto es un don. Quién hace menos creados	وهذا هبة. فمن الذى يجعل الكائنات
cada vez a los seresé Qué alta bóveda	أقل خلقًا؟ وأى قبة مرتفعة
los contiene en su amor?...	تمسك بها فى دائرة حبها؟...
....	....
Si tú la luz la has llevado toda	إذا ما كنت قد حملت كل الضوء
cómo voy a esperar nada del alba?	فكيف لى بانتظار شىء من الفجر؟
Y, sin embargo-esto es un don-, mi boca	ومع هذا – هذا هبة – ففمى
espera, y mi alma espera, y tú me esperas	ينتظر وروحى تنتظر وأنت تنتظريننى
mortal como el abrazo de las hoces,	أيتها النشوة المُطَارَدة أيها الوضوح الوحيد
pero abrazo hasta el fin que nunca afloja.	والفانى كأنه عناق المناجل
	لكنه عناق حتى النهاية لا ينفك أبداً
(Rodríguez, 1983, 33).	(رودريجيث ١٩٨٣م ص ٣٣)

فالتأكيد الذى نجده فى بداية القصيدة والمعنى الإيجابى للفظة هبة "don" يتغيران وينقلبان رغم أنهما لم يتواريا بالكامل ، ويأتى ذلك كلما استمر المتحدث فى سبر أغوار العملية الشعرية. والمحصلة طبقا لجوناتان مايهو هى "أن الشاعر – قارئ داخل

القصيدة - يفيد من موقف مهم وأبدى ويسهم بشكل مباشر فى الزمن والطبيعة" [ص ٥٥ من النص الأصلى] وبذلك يعيش قارئ القصيدة توترا موازيا بين القول ومناقشة الأمر .

أما ديوان "تعاويذ Conjuros" الذى نشره كلاوديو رودريجيث. فمن السهل على القارئ الإبحار فيه رغم أنه يتسم أيضا بالإبهام والتعقيد . فالديوان يصف مشاهد وأحداثًا واضحة المعالم فى حياة الريف لكنه يربطها بموضوعات أكثر شمولية ؛ ففى قصيدة "إلى ملابسى المنشورة A mi ropa tendida نجد أن غسيل قميص يستحضر عملية التطهر الروحى (فالقصيدة تحمل عنوانًا جانبيًا هو الروح El alma) :

Me la están refregando, alguien la aclara.	يقومون بدعكه، يقوم أحد بشطفه.
Yo que desde aquel día	ومنذ ذلك اليوم
la eché a lo sucio para siempre, para	ألقيت به فى القذارة دوما
ya no lavarla más, y me servía !	حتى لا يتم غسيله مرة أخرى، وكان ينفعنى!
Si hasta me está más justa ! No la he puesto	حتى أنه مضبوط علىّ! لم ألبسه
pero ahí la véis todos, ahí, tendida,	غير أنكم ترونه جميعًا هناك منشوراً
ropa tendida al sol. Quién es? Qué es eso?	ملابس منشورة تحت الشمس. من هو؟ وما هذا؟
Qué lejía inmortaly qué perdida	يالها من "أى محلول قلوى خالد، وأى
Jabonadura vuelve, qué blancura?	تصبينة خاسرة تعود، وأى بياض؟
(Rodríguez, 1983, 83).	(رودريجيث ١٩٨٣ ص ٨٣)

وخلافًا لما عليه الحال فى المجاز التقليدى (مثلما هو خلال العصور الوسطى) فإن النمط الذى أبدعه رودريجيث لا يقوم أبدًا بتكثيف المستويين الواقعى والمجازى فى إطار معنى واحد، فكلا المستويين يشكلان مستويين متوازيين ومتعايشين ومرتبطين، غير أنه من المعتاد أن يحدث توتر بينهما فقصيدة "إلى ملابسى المنشورة" تتضمن بعض المفردات التى تربط بين غسيل الملابس والتطهر، كما توجد مفردات أخرى تصف عملية الغسيل وحدها وأخرى تتحدث عن التطهر ، وهذا من شأنه أن يخلق مزجًا

مدهشًا (مثل lejia inmortal محلول قلوى خالد) ثم يأتى دور الوصف (هناك ديك يطأ القميص، وكذلك ثناء الناس على القميص) الأمر الذى يحدث الاستغراب والدعابة في مختلف جوانب الصورة المرسومة(١٢) وهذا ما يجعل القارئ يتلقى التراسل بين الواقع المحدد وبين الأطر الأكثر رحابة على أنه أمر مهم رغم ما ينتابه من حيرة وتوتر حيث أنه ليس من السهل فهمه(١٣) .

يرى جوناتان مايهو J. Mayhew فى هذا الديوان رغبة فى سبر أغوار العلاقة بين الشاعر والمجتمع (ص ٥٨-٥٩)، ومع ذلك فهذا الديوان الذى يتناقض تمامًا مع القصائد الاجتماعية النمطية السائدة خلال تلك الفترة لا تترتب عليه أفكار أو رسائل واضحة بل عمليات مزج وتوترات مفاجئة . فقصيدة "رقصة أجيداس El baile de Aguedas نجد أن رقصة فى قرية تستحضر الشعور بالانسجام فى الحياة اليومية ، كما نشعر فى الوقت ذاته بأزمة لا نستطيع الفكاك منها بين ما هو يومى وما هو رفيع، ويجعل التداخل بين المستويات والرموز هذا الكتاب نوعًا من الجمع غير المألوف بين أمور محددة وموضوعات أكثر شمولا ، ويشكل فى الوقت ذاته نموذجًا عبارة عن مهمة القصيدة فى الربط بين المستويين وطريقتها فى إشراك القارئ فى الأمر .

تحدث خوسيه أوليبيو خيمنث عن أن ديوان "تحالف وإدانة Alianza y Condena (١٩٦٥) يتضمن منظورا أكثر رحابة للشاعر : إذ تتحول عملية بحثه عن أنماط فى الطبيعة إلى بحث أكثر عمقا فى الحياة الإنسانية (١٩٧٢ص١٤٦) ويتركز ذلك فى توتر جدلى بين "التحالف alianza" الذى يمثل البحث عن الاتحاد مع عناصر أخرى وبين "الإدانة Condena" التى تشير إلى العناصر السلبية فى حياتنا. وهنا نجد أن عمليات المزج المباشر والتداخل الذى نجده فى ديوان "تعاويذ Conjuros" تتحول الآن لتفسح المجال أمام مشاهد أكثر غموضا: فقد لاحظ كارلوس بوسونيو أننا أمام أكثر من واقع يثير حيرتنا غير أن كل هذا يصبح ذا معنى عندما نكتشف الموضوع الذى يكمن وراءه (رودريجيث ١٩٧١م ص١٧-٢٢) فقصيدة "ساحرات فى منتصف النهار" Brujas a mediodía نجد وصفًا مطولاً للشعوذة ويرتبط هذا بالإحساس الأعم وهو غموض الواقع وعدم شفافيته عندما نبذل جهدا فى فهمه . أما الجزء الثانى فإن التركيز ينصب أكثر على

ردود أفعال المتحدث – الشاعر إزاء هذا الغموض فهو يقوم بكتابة بعض الأسئلة الكونية دون أن يحصل على أية إجابة ومع هذا يؤكد المعنى الحيوى الذى خرج به من هذه التجربة غير المفهومة :

الحياة ليست انعكاساً	La vida no es reflejo,
ولكن ما هى صورتها؟	Pero, cuál es su imagen?
هناك جسد فوق آخر	Un cuerpo encima de otro
هل يشعر بالبعث أو الموت؟ كيف	Sienter resurrección o muerte? Cómo
يمكن تسميم وغسل	envenenar, lavar
هذا الهواء الذى ليس رئتنا؟	este aire que no es nuestro pulmón?
....	....
غير أننا لن نلمس	Pero nosotros nunca
الغُرز أبداً	tocaremos la sutura,
هذه الغرز (أحيانا نجدها على شكل رقع	esa costura (a veces un remiendo,
وأحيانا أخرى تطريزاً)	a veces un bordado),
بين حواسنا وبين الأشياء	entre nuestros sentidos y las cosas,
....	....
هذا أمر قاصر على البلهاء. إنها جريمة	Esto es cosa de bobos. Un delito
عامة السيد بين قَرْصات	comín este de andar entre pellizcos
المشعوذات. فهن	de brujas. Porque ellas
لا يدرسن بل يرقصن	no estudian sino bailan
ويتبولن. هن صديقاً	y mean, son amigas
....	....
الحانات. والآن	de bodegas. Y ahora,
فى منتصف النهار	a mediodía

إذا ما قمن بتقبيلنا من خلال أشياء كثيرة	**si ellas nos besan desde tantas cosas,**
فأين يقضين ليلتهن،	**dónde estará su noche,**
وأين شفاههن وأين فمنا	**dónde sus labios, dónde nuestra boca**
لقبول كل هذا الكذب وهذا الحب؟	**para aceptar tanta mentira y tanto amor?**
(رودريجـيث ١٩٨٣م – ص١٢٩–١٣٠)	**(Rodríguez, 1983, 129-130).**

يمكننا أن نرى هذا النص – مثلما فعل Mayhew – كعملية بحث واضحة يتناول فيها الشعر نفسه على يد شاعر مدرك لذاته، أو على أنه بحث عن معنى، لم يتم سبر أغواره أبدا لكنه يدفع إلى تأكيد وجودى (ص ٨٥ – ٨٩) وعلى أية حال فقصيدة "ساحرات فى منتصف النهار" تدلف بنا إلى مناقشة صورها والعناصر الغامضة التى تشير إليها وإلى البحث الذى لا جدوى من ورائه عن رسالة وكذلك تأمل (وربما المشاركة) تأكيد يقدمه لنا المتحدث رغم عدم وجود إجابات عن الأسئلة التى طرحها .

هناك قصائد أخرى فى الديوان المذكور تحدث فينًا أثرًا مشابها. فقصيدة "رغوة Espuma" نجد فيها أن الرغوة الناجمة عن الموجات التى ترتطم بالشاطئ تستحضر لدينا بعض جوانب الحياة : ومنها التنويه بالطبيعة والحب والخصوبة الجنسية وهذه كلها تصب فى موضوع إعادة التجديد، وفى نهاية القصيدة نرى تناقضاً ، حيث يغرق البطل من ناحية كما يشعر من ناحية أخرى أنه استعاد نشاطه فيما يتعلق بالأنماط الحيوية (رودريجيث ١٩٨٣م ص ١٥١) . وثنايا الكتاب المختلفة نجد تشابكا بين الرغبة فى التأكيد على الحياة والرغبة فى التعبير الشعرى .

تتسم هذه الدواوين الثلاثة لكلاوديو رودريجيث بأنها أفضل من غيرها من الدواوين التى صدرت خلال تلك الفترة وربما أمكن من خلالها البرهنة على النتائج التى حققتها الشعرية الجديدة " الشعر معرفة" . تحرر رودريجيث من قيود الشعر المقفى وكان على قدرة عالية فى اقتناص ما هو مهيب فى الأمور الحياتية العادية ولديه أيضا القدرة على إبداع نوع جديد من الكتابة المجازية وقد أدى به كل هذا إلى نقله الشعر الأسبانى إلى مصاف واضحة من الأصالة التى تقوم فى أغلبها على الوعى بالذات فى هذا الشعر autoconciencia إذن تشكّل دواوين رودريجيث الثورة الرئيسية التى قام بها جيله على المفاهيم السابقة والمتعلقة بالشعر الإسبانى خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية .

تبدو الأشعار الأولى لأنخل جونثاليث A.Gonzalez أكثر وضوحاً وبساطة من أشعار كلاوديو رودريجيث والمناخ الذى يسود شعره مناخٌ حضرى أكثر منه ريفى ، حيث يستحضر أحداث وأماكن محددة يقدمها لنا بلغة مباشرة ، إلا أن المنظور وردود الفعل التى عليها المتحدث تزودنا بالكثير بالمقارنة بالأشياء التى يتحدث عنها وهنا نجد أن القصائد تتناول موضوعات أكثر رحابة بحيث نكون واعين فى الوقت ذاته بعملية الإبداع الشعرى .

كتب أنخل جونثاليث ديوانه "عَالَم فظ Aspero mundo (١٩٥٦) خلال عقد الخمسينات فى مدريد فقد جاء من مدينة أو بيدو Oviedo وعاش كطالب وموظف حكومى (وعرف بالنتى وغيره من أعضاء الجيل فى الجامعة). ينطوى الديوان على أزمة بين الطموحات ومنظور الواقع الذى كثيراً ما يكون منظوراً ساخراً إزاء الآفاق الضيقة للحياة . ويلاحظ فيه عنايته الكاملة باستخدام النغمة ووجهة النظر من خلال قصائد تصف أحداثًا أو لحظات محددة . وهذا يحول تلك الأحداث من خلال النظر إليها بشكل غير مألوف فعلى سبيل المثال نشير إلى أن قصيدة "موت فى النسيان Muerte en el olvido خيتوجه فيها المتحدث إلى محبوبته بالشكل الذى يغير من طريقتنا المعتادة فى رؤية الأشياء وهنا ينشأ موقف إيجابى ومفاجئ أمام حب مثالى، فالمتحدث يبدأ بالحديث عن أن وجوده الجسدى يرتبط باهتمام المحبوبة .

Yo sé que existo	أعرف أنى موجود
Porque tú me imaginas.	لأنك تتصورينني
Soy alto porque tú me crees	أنا طويل لأنك تصدقينى
alto, y limpio porque tú me miras	طويل ونظيف لأنك تنظرين إلى
con buenos ojos,	بعينين راضيتين
....	....
Pero si tú me olvidas	لكن إذا نسيتنى
quedaré muerto sin que nadie	سأموت دون أن يعرف

أحد. سوف يرون لحمي	lo sepa. Verán viva
حيا لكنه سوف يكون إنسانًا آخر	mi carne, pero será otro hombre
معتم وأخرق وسيئ – ذلك الذي يسكنه...	-oscuro, torpe, malo- el que la habita...
(جونثاليت ١٩٨٦ ص ١٩)	(González, 1986, 19).

ينفي المتحدث وجود وضع أساسي للواقع بمقتضاه يصبح عمرنا وملامحنا الجسدية والعقلية حقائق موضوعية. لكنه يحول محبوبته إلى عنصر يعتبر السبب في حياته ويعرف الحب الذي تشعر هي به نحوه على أنه باعث كيانه وملامحه. وهذا التمزيق للواقع يعتبر بمثابة استعارة مستمرة تصبح المحبوبة من خلالها عظيمة الأهمية للمتحدث وكأنها هي مبدعته ، إلا أن المعنى الاستعاري يتبدى أمامنا وكأنه واقع جسدي، ومن هنا فإن المتحدث يركز على عمق حبه وتبعيته للمعشوقة .

ورغم أن اللغة تتسم ظاهريًا بالبساطة الشديدة فإنها تركز وبوضوح على التّحول والنتائج المترتبة عليه . كما يلاحظ ان تصريف الأفعال يأتي في صيغة المضارع وبضمير المفرد المتكلم ("Yo sé" "existo" "soy") وهذا ما يتناقض مع تصريفات أخرى بضمير المخاطب حيث تشير إلى أفعال تقوم بها المحبوبة (تنظرين إلى ، تتخيلينني تنسينني) وهنا فإن التداخل في الحادث الدرامي يكثف العلاقة بين الشخصين وتؤدي إلى خاتمة مطاف حيث نرى المتحدث بغير من وجهة نظره وبذلك يسمح للمحبوبة – المفترضة – أن تقتله (وفي النهاية يرى نفسه من الخارج كإنسان آخر "سوف يكون إنسانًا آخر") وعلى ذلك نجد أن كافة عناصر هذه القصيدة الموجزة تسهم في تقديم تصوير دقيق للشوق الرومانسي والقابل للتحقيق عند المتحدث كما تجعلنا واعين ولو بشكل ضمني لكيفية إسهام اللغة الشعرية التي استخدمت بمهارة في خلق (وليس تصوير) واقع المشاعر الإنسانية .

صدر للشاعر ديوان آخر عام ١٩٦١ وهو "بدون أمل على قناعة" Sin esperanza con convencimiento وفيه يعود من جديد لوصف التوتر بين المثالية وخيبة الأمل إلا أن هذا الموضوع يرتبط في هذا الديوان بشكل أوضح بالإحساس بالفقدان والإرهاق إزاء مرور الزمن، وتتركز أغلب القصائد حول المشاعر وردود فعل متحدث يتكلم بضمير

المفراد المتكلم – إزاء مواقف محددة وإزاء حالة وجدانية وإزاء أشياء يمكن أن تتحول إلى رموز (مثل العنكبوت التى تمثل قوتها التدميرية عدم جدوى الأمل)– ؛ أما قصيدة أمس Ayer (جونثاليث ١٩٨٦ ص٨٤) فـإن المتحدث يجعـل اليـوم السابق هو الاثنين – أى الأربعاء – وذلك حتى يتمكن فى المقام الأول من تصوير شعوره بالرتابة أو الفجر ومع ذلك يصور الثورة عليه متخيلا وسيلة تعينه على الهرب من العمل .

وتساعد مثل هذه التحولات التى نشاهدها فى الأحداث والأشياء المشتركة وكذلك استخدام المناظير المختلفة والتعليقات الساخرة على تمكنّ جونثاليث من توليد مواقف معقدة وغامضة إزاء الحياة ، وذلك من خلال موارد تبدو عادية فى الظاهر، كما تطرح للنقاش طرائقنا العادية فى النظر إلى الواقع. كما أنها تشير ولو بشكل غير مباشر إلى عملية إعادة كتابة الواقع من خلال الإبداع الشعرى، ويرتبط العثور على تفسيرات جديدة للحياة بالعثور على أشكال جديدة من أشكال التعبير الشعرى فهناك – كحد أدنى – تنويه بأن العملية إعادة تفسير الواقع ترتبط بعملية إعادة قراءة القصيدة بطريقة خلاّقة ، وأحيانا ما يتم استخدام المناظير غير الشائعة بطريقة ساخرة وذلك لطرح موضوع اجتماعى : قصيدة " خطاب إلى الشباب discurso a los jovenes (المصدر نفسه ص ١١٠ – ١١٢) عبارة عن خطاب يوجهه زعيم يقوم من خلال تكرار كلا شيهات النظام الفرنكوى يحث أتباعه على أن يكونوا لا إنسانيين وبالتالى يجعلنا نشعر بعدم طبيعية النظام .

أشرت فى الفصل السابق إلى أن الموضوعات الاجتماعية تحظى بأكبر اهتمام فى اثنين من دواوين جونثاليث التالية وهما درجة بسيطة Grado elemental ودراسة حضرية Tratado de urbanismo . ومما لا شك فيه أن عناية جونثاليث بالقضايا الاجتماعية ازدادت من خلال قراءته لأعمال جابريل ثيلايا وايرو واوتيرو ومن خلال اتصالاته بشعراء "مدرسة برشلونة" فى نهاية الخمسينات[١٤] .

رأينا فى ديوان "دروس فى الحب العف" الذى ناقشناه فى الفصل السابق أن قصائده ذات الطابع الاجتماعى تستخدم بمهارة عنصر السخرية واللعب بالنغمات والتنويه من أجل صهر وسبك خبرات أكثر ثراء وانفتاحًا على إسهام القارئ مما كان

عليه الشعر الاجتماعى الذى ساد مع بداية الخمسينات ، وتفصح لنا هذه القصائد عن دخول الشعر الاجتماعى فى التيار الأكبر والخاص بالشعر الذى تلعب فيه التجربة الشخصية واللغة المتداولة دورا فنياً فى تمثيل وجود معقد .

رغم أن كارلوس ساهاجون فنياً C. sahagún ولد فى أليكانتى إلا أنه درس أيضاً فى مدريد وعاش فيها قبل أن ينتقل إلى شقوبية Segovia وإلى برشلونة لممارسة مهنة التعليم (كان فى إنجلترا خلال عام ١٩٦٠/١٩٦١م) يستخدم اللغة اليومية فى كتابة شعره ولكن برشاقة كما تتركز موضوعاته على ذكريات الأمس ، ففى ديوانه "تنبؤات المياه Profecias del agua (١٩٥٨م) نجد المتحدث يستحضر خبرات إيجابية من طفولته ويقابلها بما اكتشفه بعد ذلك من الواقع الضيق . كما نرى ذكريات متشابهة فى ديوان "كما لو كان هناك طفل ميت Como si hubiera muerto un niño (١٩١٦م)" ورغم ذلك فالحنين إلى أيام الصبا يتقابل هنا وبقوة مع ذكريات الإحباطات اللاحقة[١٥] .

يمكن القول بأن الطرائق التى يلجأ إليها ساهاجون لتحويل الذكريات الخاصة بأحدث ذاتية إلى خبرات مكثفة لدى القارئ تتسم بالأهمية، فتتطور مشاهد الأمس بشكل استعارى مثل قصيدة "نهر Rio" فى الديوان الأول :

Le llamaron posguerra a este trozo de río,	أطلقوا على هذا القطاع من النهر ما بعد الحرب
a este bancal de muertos, a la ciudad aquella	وعلى مستودع الموتى هذا، وعلى المدينة تلك
doblada como un árbol viejo, clavada siempre	التى ركعت كشجرة قديمة تضرب بجذورها
en la tierra lo mismo que una cruz.	فى الأرض دوما كأنها صليب. وصاحوا:
Y gritaron:	"يا للفرح ! ياللفرح"
"Alegría ! Alegría ! "	كنت نهراً وليداً،
era un hombre naciente, con la tristezaabierta.	وكنت رجلاً وليداً، مع الحزن المفتوح
(Sahagún, 24).	(ساهاجون ص ٢٤)

يتولى ساهاجون تطوير وبسط أبعاد الصورة التقليدية للحياة كأنها النهر بحيث تشير فى المقام الأول إلى جزء من تاريخ إسبانيا وبعد ذلك تشير إلى السيرة الذاتية

للبطل ، كما يستخدم ساهاجون هذه الصورة كقاعدة تعليمية مستمرة تظهر فيها وحدات زمن كأنها أماكن . وهذه التقنية الاستعارية الرئيسية تهب الحيوية لأحداث ومواقف. ويتكرر فى كتبه اللاحقة الوصف وأنماط الصور التى تتحول إلى قصص قصيرة تمثل التجارب التى عاشها المتحدث فى شبابه فقصيدة "نحو الطفولة infancia hacia la تقدم لنا متحدثًا واعيًا لدوره كشاعر يستخدم التجول بين عدة أبواب وفى اتجاه الحديقة لإخفاء الدرامية على ذكرياته عن فترة الشباب (انظر دبيكى ١٩٨٧ ص ١٤٨- ١٥٠) وهذا التحويل المقصود للاستعارة المكنّية metonimia يؤدى إلى الجمع الفاعل بين المسار السردى وبين المسار الغنائى . كما يترك لنا مثالاً آخر نستوضح منه كيف أن الأحداث الخاصة تتحول إلى تجارب لها دلالتها من خلال لغة تتسم ظاهريًا بالبساطة وتؤكد فى الوقت ذاته على علمية الإبداع الشعرى .

عندما نتأمل شعر جلوريا فويرتسG.Fuertoes[١٦] فسوف نجده للوهلة الأولى يقدم لنا النقيض الحاد لما عليه شعر ساهاجون وشعر كلاوديو رودريجيثوكذلك أنخل بالنتى. يتسم شعرها بأنه مكتوب بلغة الحياة اليومية الشديدة البساطة كما أنه ملىء بالأشياء والأحداث اليومية: مثل الأتوبيسات واللقاءات فى الحوارى أسواق الروبابيكيا والمآسى المبتذلة . وقد حدت هذه العناصر وكذلك وجود الموضوعات الاجتماعية ببعض النقاد للتقليل من إنتاجها ووصفوا شعرها بالسطحية ؛ لكن هذا الرأى ليس صادقًا على الإطلاق فرغم أن موقفها المتمرد على الأنساق الاجتماعية يتضح فى كثير من أشعارها لكنها تعكس أيضًا – أى الأشعار – مهارة لغوية وأسلوبية عالية حيث نمرّ بخبرات مكثفة استناداً إلى موضوعات شخصية واجتماعية.

يعود أكبر تأثير لهذا الشعر من خلال الاستخدام الذى يثير الدهشة للتناص (الفنى والخاص بلغة الحياة اليومية) ومن خلال لغة شديدة الاختلاف عما كنا ننتظره فى لغة الشعر. رأينا فى الفصل السابق كيف أن قصيدة مكتوبة على شكل بطاقة دخول مستشفى تصدمنا بما تقدمه من معاناة عامل جائع ؛ ونجد أيضًا فى انتاج جلوريا فويرتس نصوصاً تأخذ شكل التلغرافات والجمل والإعلانات والخطابات وبعض المعادلات الرياضية ، وغالبًا ما تسخر جلوريا من الموضوعات الأدبية ابتداء من مقولة تقديم شجر السروَ كعلامة على الحزن حتى شعر القديس خوان دى لاكروث

(انظر جلوريا فويرتس ص ٢٠٢، ٢٢٠) واذا لم يكن شعر جلوريا نسائيًا بشكل مباشر فإنه يتحدث عن القيود والمشاكل التى تعيشها المرأه فى المجتمع الإسبانى وتربط ذلك بأنماط أخرى من الظلم ، ونجدها أحيانًا أخرى وهى تقوم ببناء أنماط رمزية غير متوقعة انطلاقًا من أحداث عامة والغاية من وراء ذلك تقديم موضوعات أكثر شخصية. فقصيدة "Galerías Preciadas" هى عبارة عن جهد يبذل للوصول إلى لباس وبذلك تنقل المتحدث فى محل بمدريد (Galerías Preciados) ويتحول على هذا إلى رمز جديد (حديث ومفاجئ) يعبر عن الصعوبة فى العثور على عاشقة (المصدر نفسه ١٩٢م). وتقدم لنا أيضا فقدان رجل هدوءه بشكل مأسوى بسبب رؤيته لأمرأة جذابة ويتم تقديم هذه الصورة من خلال حادث سيارة :

فى ذلك الربيع أنفكّتَ بعض الشىء مسامير البريمة.
فى بعض المنحنيات الخطرة
تعطل المقْودَ
ويؤكد الشهود أنه القى بنفسه نحو الجميل،
نحو الهوة
– كأنه يقصد – ...
(المصدر نفسه : حادث غريب ص ١٩٥)

En aquella primavera se le aflojaron los tornillos;

en unas curvas peligrosas

se le rompió la dirección.

Los testigos afirmaron que se lanzó al bello,

Precipicio

-como a sabiendas - ...

(ibid., " Extraño accidente", 195).

تتسم أفضل أشعار جلوريا فويرتس بنجاح كبير ؛ ذلك أنها أفادت من مواد تبدو غير ذات قيمة من الناحية الظاهرية، وغايتها خلق خبرات لها تأثير كبير. أن الاستخدام

الماهر والمدهش لهذه المواد يجعل القارئ مشتركا ليس فقط فى النص والموضوع بل فى مفهوم أرحب يتعلق بتفكك الأجناس وتحولها، ومعها مستويات التعبير وأنماط الخطاب؛ وكلما تصفحنا وقرأنا قصائد جلوريا فويرتس الواحدة تلو الأخرى خلفّنا وراء ظهورنا كافة التوجهات التقليدية وأخذنا فى وضع تعريف أخر لتوجه الشعر؛ هذا الإنتاج يضع نصب عينيه إضاءة المراحل التى يسير بها من من أجل إزاحة الأسطورية عن الأشياء .

ظهرت مجموعة أخرى من الشعراء فى الجو الأدبى بمدريد فى نهاية الخمسينات وهم يمثلون أيضًا طرائق جديدة فى إبدا ع الشعر باستخدام لغة الحياة اليومية. فقد نشر انخل كريسبو **A.Crespo** الذى شارك فى حركة البوستيسم **Postismo** عام ١٩٤٥م عدة دواوين مهمة خلال عقد الخمسينات والستينات، وغالبًا ما نجد القصائد الأكثر أهمية فى إنتاجه تبدأ بوصف غامض بحيث تترك القارئ فى حيرة، وبعد ذلك تقدم تحليلاً وتنوه بمفاهيم أكثر عمقًا، فقصيدة "الأشياء الصغيرة" **pequeños objetos** هى عبارة عن مجموعة من مواد الحياة اليومية التى تنوه للقارئ بالعلاقات التى نقيمها أثناء حياتنا بين الأشياء والمواقف والوجدانية (انظر دبيكى ١٩٨٢م ص ١٨٤)[١٧] .

وبالنسبة لإيلاديو كابانيرو **E. Cabañero** فقد تحدثنا عنه فى الفصل السابق وأن إنتاجه الشعرى يعالج فى معظمه الموضوعات الاجتماعية، إلا أنه كان يكتب قصائد غزلية رائعة تعكس فيها المشاهد الريفية مواقف وجدانية (ماريسا سابيا وقصائد أخى **Marisa Sabia y otros poemas** ١٩٦٣م) وتناول بعض هذه الأعمال موضوع الشعر يتسم بالأهمية ، فبطل الديوان يقص بوضوح طريقته فى تحويل خبرته إلى شعر وبذلك يقدم منظوراً جديداً للتصوير التقليدى لموضوع حب جليل .

يتسم شعر فيلكس جراندى بأهمية خاصة إذ يستخدم لغة الحياة اليومية كما أنه شعر شديد التكثيف. ولد الشاعر عام ١٩٢٧م وألف ستة دواوين كتبها خلال الستينات ، وتأثر شعره بثيسار بابيخو **C.Vallejo** إذ يستحضر مشاهد وشخصيات درامية أحيانا ماتمثل بشكل رمزى الظلم والمآسى فى الحياة الأنانية والأحداث التاريخية والسياسية. وهناك بعض الآراء التقليدية التى تنظر إلى كل من فليكس جراندى ومعه خواكين ماركو **J.Marco** الشاعر والناقد المعروف (ولد عام ١٩٢٥) وصاحب ديوانين مهمين فى

الشعر الاجتماعى خلال الستينات ومعهما خيسوس ايلاريو تونديدور **J.H.Tundidor** (١٩٣٥م) وديجو خيسوس خيمنث **D.J.Jimenez** (١٩٤٢) على أنهم مجموعة أوجيل "جسر" بين أنخل بالنتى وكلاوديو رودريجيث وف. برنيس وساهاجون (من جانب) وبين الشعراء "الجدد" **novísimos** من جانب آخر . وقد وضعت لنا هذا التصنيف ماريادل بيلار بالومو **M.P.Palowo** وبعض النقاد الآخرين (بالومو ص ١٤٧- ١٤٨) إلا أنه من الخطأ واللَّبْس - فى نظرى - أن نطلق عليهم جيلاً منفصلاً ؛ ذلك أن تواريخ الميلاد لثلاثة منهم تدخل فى إطار الجيل الذى طرحته للمناقشة أما الرابع فتاريخ ميلاده يقترب كثيراً من الشعراء "الجدد" ومن الأفضل إذن النظر اليهم على إنهم شعراء تقاسموا توجها أكثر ميلاً. للاجتماعية مقارنة لهم بالشعراء من معاصرهم ، غير أنهم أيضًا (طبقًا لإيقاع العصر) حاولوا كتابة هذا النوع من الشعر برصانة وفعالية أسلوبية . وإذا ما استثنينا فليكس جراندى لوجدنا أن إنتاج هؤلاء الشعراء يبدو أقل أهمية بالمقارنة بالشعراء الذين درسناهم فى هذا الفصل . هناك شاعرة جيدة أخرى من جيل الخمسينات تجاهلها النقد بشكل ظالم وربما كان ذلك لأنها تقيم فى الولايات المتحدة، هذه الشاعرة هى أنا ماريا فاجوندو **A.M.Fagundo** فقد ألفت عدداً مهما من القصائد التى تتناول - بفن ودقة - عدداً من التنويهات المتعلقة بحالات وجدانية وتجارب شخصية .

٣ - شعراء أندلسيون ١٩٥٦ - ١٩٧٠

قام بعض الشعراء الأندلسيين الجدد بنشر أعمال مهمة خلال تلك الفترة، وقد اتسمت أشعارهم بالاستخدام الدقيق والأصيل للغة وبشكل يشبه ما عليه الشعراء القشتاليون.قام هؤلاء الشعراء (سواء مَنْ تأثر بالتراث الذى يعنى بالدقة فى الشكل والأبعاد الثقافية للشعر الذى أتبعه هذا الإقليم او بهؤلاء الشعراء وتلك المجلات التى سادت خلال العشرينات أو بمجموعة مجلة كانتيكو القرطبية أو بغير ذلك من المؤثرات) بتشكيل أعمال شعرية مغرقة فى هذا السياق الخاص بالأندلس . إلا أنهم كانوا على شاكلة الشعراء القشتاليين فى سَبرْهم أغوار طرائق جديدة فى بناء نصوص معنى بها أسهمت فى إقامة أنماط جديدة من العلاقات مع قُرَّائهم .

ومن بين الشعراء البارزين فى هذا السياق خوسيه مانويل كابابيرو بوناالد J. M. C. Bonald الذى ولد وبلغ مرحلة اليفاعة فى الأندلس (رغم أنه درس وأقام فى مدريد) وتناقش دواوينه الشعرية التى نشرها فى بداية الخمسينات ذكريات المتحدث الذى يحاول الوصول إلى فهم أكثر عمقًا لنفسه وللمشاكل والألغاز المتعلقة بماضيه. ورغم أن لغة هذا الشاعر ليست من التراكيب القديمة فهى أكثر تكثيفًا من لغة الكثير من معاصريه ، ويتميز بكتابته للشعر الحر والجمل المطولة التى تحتوى على كثير من جمل الصلة كما يتسم شعره باحتوائه على مفردات وتراكيب نحويه متنوعة كثيراً ما ينتج عنها أحساس غامض بتيار نفسى يستخدم ضمير المفرد المتكلم. وترصد ماريا دل بيلار بالومو جذور هذا الأسلوب فى شعر الباروك كما تربطه بمجهود الشاعر فى تصوير أبعاد جديدة فى الواقع (بالومبو ص ١٤٢) بدهى تأثير هذه اللغة فى قصيدة " الست أدرى من أين تأتى No sé de dónde vienes من ديوان "مذكرات زمن قصير Memorias de Poco Tiempo (١٩٥٤م) فهنا يحاول المتحدث تذكير ماهية شقيقه وربما كان هو قرينه alter ego :

أتذكر الآن المياه ذات الصوت
التى كانت تسقط تحت اسمك ، والمنزل الذى كان
فى ملكوته يمضى النهار الساخط هائجًا

على الحوائط البيضاء الصباحية
أتذكر كل شيء مع بعضه ، إنى ، لا أعرف ،
فيما إذا كان هناك شيء قد هرب ، كبقية
ضوء أو كإحساس غامض بالغياب
هى شيء نسيته ولكنى أفهم
أنه أهم شيء . وفجأة
لا أتذكر شيئًا ، لا أعرف شيئًا لك .
(بونالد ص ٨٨)

Ahora recuerdo el agua pronunciable
que caía debajo de tu nombre, la casa en cuyo reino
andaba el agrio día escarceando
por las claras paredes maternales.
Lo recuerdo muy junto aunque, no sé,
hay algo que se escapa, como un resto
de luz, como una tenue sensación de ausencia,
algo que se me olvida y que comprendo
que es lo más decisorio Y de repente
ya no recuerdo nada, ya no sé nada tuyo.
(Caballero Bonald, 88).

هناك ديوان أخر لشاعرنا بعنوان "الساعات الميتة **Las horas muertas**" (١٩٥٩) ومعه الدواوين التالية ، حيث تعنى جمعها فى المقام الأول بموضوع الوظيفة الشعرية فالجهد المبذول لقبول خبرات الأمس يرتبط الآن بعملية تحويل الحياة إلى شعر. ومن أمثلة ذلك قصيدة "أحمنى أيها الرب من نفسى **Defiendeme Dios de mi**" حيث يستخدم صورة معركة ضد نفسه ليصور المتحدث – الشاعر عملية البحث المصابة بالكدر عن التعبير

عن النفس ، أمــا ديوانه "أوراق من القنبّ Pliegos de cordel (١٩٦٣م) فـيـجـمـع بين ذكـريات الأمس والمنظور النقـدى للمـجـتـمع الإسـبـانى . ومن هنا نلاحظ أن الإنتـاج الشـعرى لكابا بيرووبونالد يقدم لنا مثالاً آخر فيه المزيد من الوعى الفنى ، لاستخدام اللغة كطريق للمعرفة والإيضاح وكدعوة لإسهام القارئ .

أبدع مانويل مانتيرو M. Mantero شعراً مهماً متعدد الجوانب، فقد ارتبطت حياته وأعماله بأشبيلية ، مسقط رأسه ، رغم قضائه بضع سنوات فى الولايات المتحدة للعمل فى مجال التعليم، فالدواوين الأولى له (الحد الأدنى للسّرو والشفاه Minimas del cipres y los labios (١٩٥٨) وزمن الإنســان Tiempo del hombre (١٩٦٠) تحـول الأشـيـاء العادية والمواقف الطريفة إلى استعارات أصليـة: فكرة المضرب – التنس – الخاصة بالمحبوبة تمثل مواصفاتها بينما نجد محطة مترو الأنفاق فى مدريد تصور الحالات الوجدانية والآفاق المحدودة للحياة، وفى كل حالة تستـخدم الأصداء الأدبيـة وأصداء التناص لإثراء وتوسيع المنظور نحو الموضوع والمؤثر ولتحويل المواد اليومية إلى أعمال معقدة. كما يقوم التناص بدور أكثر أهمية فى ديوانه "قداس مهيب Misa Solemne" (١٩٦٦) حيث يضع المسيح فى إطار حديث ويعالج بعض جوانب الحياة المعاصرة فى نصوص تدخل كجزء بنيوى من القداس ، وكذلك الأمر فى عده كتب لاحقة تتضمن الكثير من التنويهات والإشارات الأدبية .

تتسم قصـائد ميجيل فرناندو كينيونس F. Quiñones الذى كثيراً ما يعيد بناء أشكال وأنماط تاريخية وأدبية ، وهى قصـائد تتسم بالكثافة والوعى الفنى ، غير أنه ربما كـانت أقل أهمـية . وعلينا أن نشـيـر هنا إلى الشـعـر الذى يحـمل العديد من التنويهات والأبعاد الدرامية للويس خيمنث مارتوس L. J. Martos ، فهو شعر يفيض بالصور غير المـألوفة التى تؤكد الكثافة فى الحياة .

٤ - "مدرسة برشلونة"

هناك أسباب عديدة تكمن وراء تحوّل مدينة برشلونة فى منتصف الخمسينات إلى منافس قوى للعاصمة مدريد وربما تفوقت عليها، فهذه المدينة ، التى ظلت طوال أعوام طويلة مركزًا تجاريًا، أخذت تعيش تطورًا كبيرًا مع التوسع الاقتصادى الإسبانى خلال ذلك العقد . وكانت تميل أكثر نحو أوربا الغربية منها إلى مدريد وسرعان ما كانت صدى للتيارات الثقافية التى كانت تدخل إسبانيا كلما زاد الرخاء فى البلاد وزاد انفتاحها على العالم الخارجي. وتحولت المدينة قبل كل شيء إلى مركز ثقافى وطباعى مهم وهو مركز لم تكن عليه رقابة قوية مثل التى كان النظام يمارسها على مدريد ومن أبرز تلك الأنشطة ما قامت به دار نشر "seix Barral" التى أدخلت السرد القصصى الفرنسى الجديد إلى إسبانيا، وكذلك الإيطالي والألمانى ، كما هيأت للجمهور أعمالا سردية وفكرية ونقدية أوربية حديثة ومهمة. وتمكنت الدار المذكورة من أن تنشئ لنفسها ما أطلق عليه "ألبوم boom" فى ميدان السرد الروائى الإسبانوأمريكى وذلك بنشرها أبرز الإنتاج الروائى لهذه المنطقة وكما أبرزت المزيد من أهميتها بإنشائها "جائزة المكتبة الوجيزة P. Bilioteca Breve" أضف إلى ما سبق أنها كانت المسئولة عن نشر الأعمال الرئيسية "للواقعية النقدية" الإسبانية .

كانت برشلونة مقر العديد من الشعراء المهمين الذين كتبوا بالإسبانية والذين دُرِست أعمالهم كمجموعة وأطلق عليهم " مدرسة برشلونة. وعادة ما ينظر إلى هؤلاء أو هذه المدرسة على أنها جزء من ذلك الجيل الذى يضم كلا من أنخل بالنتى ورودريجيث وجونثاليث وبرينس(١٨). وأبرز شعراء هذه المدرسة هم خايمى خيل دى بيدما وكارلوس باراّل وخوسيه أجوستين جويتيسولو ومعهم الناقد خوسيه ماريا كاستيّت والشاعر جابريل فيراّتر G. Ferrater الذى كتب بالقطلانية ، إذ كانوا أصدقاء وزملاء الشباب، كما أنهم من أبناء كبار البرجوازيين وكانوا يدرسون فى مدارس كاثوليكية (وخاصة تلك التابعة لجماعة اليسوعيين) عاشوا أثناء فترة اليفاعة ذلك العالم المنغلق والمنافق بعض الشيء وسبروا أغواره وهو عالم الأربعينات (ولدوا فى نهاية العشرينات). لكنهم أيضا وجدوا الفرصة متاحة أمامهم للسفر للخارج، وعلى أساس خبرتهم والوسائل المتاحة لديهم استطاعوا تكوين أنفسهم تكوينًا ثقافيًا كبيراً، وكان لهم وعى

كبير بالجوانب الاجتماعية والسياسية سائرين على نهج اليسار فى ذلك. ويساعد هذا الجمع بين التأثيرات والتوجهات على فهم اهتمامهم بالكتابة الاجتماعية – هذا من ناحية – وبرؤيتهم الأكثر كونية وإبداعية للأدب[١٩] .

تعرف هؤلاء الشعراء ببعضهم عندما كانوا يدرسون فى جامعة برشلونة فى نهاية الأربعينات ، وتشكلوا فى عقد مجموعة من خلال سلسلة من اللقاءات للدردشة خلال الخمسينات ، كما سيطروا على مجلة Laye خلال الفترة من ١٩٥١ حتى ١٩٥٥م. وعلى صفحاتها عبروا عن مواقفهم الكونية. وبحلول عام ١٩٥٩ أصبحوا القوة الفاعلة فى تكريم أنطونيو ماتشادو فى مدينة Collioure الفرنسية (حيث توفى هناك فى المنفى) الأمر الذى هيأ لهم الاتصال بكتّاب آخرين. وفى العام المذكور أيضًا نجد أن كلا من بارّال وبيدما Biedma وجويتيولو يشاركون فى إلقاء الشعر فى العاصمة مدريد حيث كان خوسيه إيرّو يشرف على هذا الانعقاد كما قدمه كارلوس بوسونيو . وتعاون هؤلاء أيضًا فى إعداد "مختارات" كاستيّت التى صدرت عام ١٩٦٠م وبعد ذلك بعام واحد (١٩٦١) أسسوا سلسلة شعرية بعنوان Colliure حيث قامت بنشر أشعار كل من جونثاليث وثيلايا وفويرتس وبالنتى وكاباييرّو بونالد وأعضاء المجموعة فى طبعات فى متناول الجمهور[٢٠] .

من المؤسف أن أشعار كارلوس بارّال قد غطت عليها أنشطته الأدبية الأخرى ، فهو رجل متوقد الذكاء ورفيع الثقافة والمحرك الأساسى وراء نجاح وتأثير دار النشر التى ورثها؛ كما كان كاتب مقال مهم وناقداً ومؤلفًا روائيًا ومؤلفًا لثلاثة أجزاء من مذكرات تُقَدِّم لنا وصفًا ممتازًا للوسط الثقافى الذى نشأ فيه[٢١]. ويعتبر أول ديوان له Metropolitano (١٩٥٧م) فريداً من نوعه من حيث طريقته المثقفة والتجريدية لتصوير الآثار المترتبة على هذا المناخ الحضرى المعقد وخاصة التركيز على الاستغراب والفزع ، ويحرص بارّل على البناء اللغوى: حيث يقوم باشتقاق معنيين أو أكثر من كلمة واحدة معتمدا فى ذلك على الجانب الصرفى ويجمع بين المؤثرات الناجمة عن ذلك وبين تأثير الاستعارات غير المتوقعة ، ثم يضيف تنويهات وإشارات تتعلق بكتاب آخرين. واستطاع بهذه الطريقة خلق العديد من مستويات النغم والمعانى . وتقدم لنا الأبيات الأولى للقصيدة التى تفتتح الديوان مثــالاً طيباً على ما نقــول. فهى تستحضر رنينا مزدوجاً "المدينة"

و "Metropolitano" فى العنوان وينقل باراّل من اسـتشـهـاد من The Four Quartets (المجموعات الرباعية الأربعة) لـ ت. س. إليوت إلى جمع بين الاستعارة والصورة المرئية والحوار الداخلى:

الحاضرة	Metropolitano
"مكان غير متأثر"	" Un lugar desafecto "
	Here is a place of dissafection
سوف أدخل كهف	Penetraré la cueva
ثور الخلاء والقضيب المستقيم،	del bisonte y raíl riguroso,
والحجر العَشْرى التى لا يعرفها	la piedra decimal que nunca
أبدًا	conoce.
أنا سريع	Soy urgente
وهش، من رخام	Y frégil, de alabastro
سـوف أذهب	Iré.
سـأذهب إلى الممر	Iré al angosto
المنحدر دون ألم حيث يسكنونه	Pasadizo sin dolor que habitan
وعن طريق الظهر الطويل للظلال	y por la larga espalda de las sombras
فوق رياح زجاجية	sobre un viento de vidrio.
(باراّل ص ٨١)	(Barral, 81).

فـصـورة الكهف تربط المدينة والمترو بالظلام والفـوضـى البـدائيين ، كـمـا أن هذه الصـورة (وخـاصـة لفظة bisonte) تشـيـر إلى الكهـوف التـى كـانت شـاهدا على أولى مظاهر الفن البدائى (أنظرRiera فى باراّل ١٩٩١م ص ٨١) ، وبعـد إدخال هذا الجـو يبدأ المتحدث مرحلة الحسّ بعـالمه وفهمـه والتعبير عنه بعد ذلك . كما أن الاستشـهـاد بـ س.ت إليوت يضـع هـذا الشـاعـر - المتـحـدث فى إطار تراث الشـعـراء الذين حـاولوا تقديم وفك طلاسم الحداثة الحضرية .

أما في القصائد التالية فنجد أن المتحدثين بأصوات متعددة يبرزون أماكن ومواقف مختلفة (مداخل وبوابات آلية وتليفونات وحوارات فاشية) ، وذلك لتصوير عدم الانسجام في هذا العالم الحديث، غير أنهم يعملون أيضا على إحداث نظام في العالم من خلال الشعر، ومن هذا المقام نجد اللغة المثقفة والمستخدمة بوعى شديد ومعها تنويهات التناص ومستويات المعانى تصور جهداً يستكن وراء الظواهر من أجل العثور على قيمةٍ وسط عالم تهاوت قيمته .

أشار كارمى ديبرا Carme Riera مستنداً على تعليقات باراّل نفسه) (المصدر نفسه ص ٣٣- ٣٥) إلى أن الكتاب سلسلة من الحوارات الداخلية الدرامية التى تجسد عدة طرق للتعمق الكامل[٢٢] وهنا نجد استمراراً لما عليه ديوان أبناء الغضب لداماسو ألونسو وكذا ديوان The Westland لإليوت ومع كل هذا هناك البحث عن المعنى الذى يقوم به المتحدثون وسط الانحطاط الحديث . وبمقولة أخرى فالكتاب يضع فى المقام الأول الاستخدام الثقافى وعملية تحويل الواقع إلى شعر وتقديم مثال للفن الواعى لذاته فى هذا العصر والعصر التالى له[٢٣] .

أما الديوان الثانى لباراّل "تسع عشرة شخصية من تاريخى المدنى Diecinuueve figuras de mi historia civil (١٩٦١م) فهو مكتوب بلغة تميل إلى المباشرة ويقوم على ذكريات من خبرات مرحلة الشباب، ويعبر هذا الكتاب عن رغبة فى استخدام لغة الحياة اليومية استخداماً شعرياً وتصوير بحث مجموعة شعراء برشلونة عن شعر يدركه القارئ ويحترمه من الناحية الاجتماعية. وهنا نجد أن باراّل يجمع بين الطرائق السردية والوصف لاستحضار تجارب الماضى ومعها بعض التنويهات الشخصية والاجتماعية، فقصيدة "الحب الأول Primer amor (المصدر نفسه ص ١٣٤- ١٣٦) مكتوبة بأسلوب ينقل لنا الجانب المخجل فى حياة إحدى الساقطات وكذلك المشاعر المعقدة التى يعيشها المتحدث (الذى يضم بحثاً عن مثاليات) .

وفى قصائد لاحقة نشرت مع شعره السابق فى ديوان "ربَوِيّات وتخيلات Usuras y figura ciones (١٩٧٣) نجد باراّل يعود للتراكيب اللغوية واللعب بها وإلى التعقيدات التى شهدناها فى "متروبوليتانو" ويبدع تحولات استعارية للواقع تحدو بنا إلى تذكر

الشاعر لويس جونجورا . وتساعد هذه الاستعارات فى المقام الأول على تحويل الواقع الحديث (غالبًا ما نجده عبارة عن مشاهد حضرية) إلى خبرات جمالية كما تصور أحيانا الشعور بانحطاط العالم المعاصر(٢٤) .

تأتى قصائد خايمى خيل دى بيدما على نقيض قصائد كارلوس باراّل حيث نتمكن من فهمها عند أول قراءة لها وتبدو واضحة "وواقعية" فالكثير منها تستحضر مشاهد محددة يقصها متحدثون باستخدام ضمير المفرد المتكلم ويعلقون عليها . ومع ذلك فالقراءة الثانية تجعلنا نعى أنه رغم الواقعية الظاهرية فالمشاهد والأحداث التى يتم تصويرها قاعدة التحليلات والتجارب الذاتية، كما تأخذنا نحو مفاهيم معقدة لموضوعات جوهرية مثل الإحساس بالفقدان والآفاق الضيقّة لحياة الطبقة المتوسطة وفناء الحياة الإنسانية . ويعتبر ديوان رفاق الرحلة (١٩٥٩) **Compañeros de viaje** أول إنتاج مهم عند خيل دى بيدما . يتركز الكتاب على مرور الزمن ويدخل فى إطار تيار عام يسير فيه الشعر الإسبانى خلال الخمسينات .

ويحدث هذا الشعر تأثيره من خلال الاستخدام الفعال للنغمة والتقنيات الشعرية ، وكذلك من خلال مقابلة المواقف المتعارضة ، فكثيرا ما يتذكر المتحدث سلسلة من الأحداث ويستحضر ويقوض قيمتها فى آن معا وينوه بموضوعات تستكن خلف الظواهر. ففى قصيدة "الطفولة واعترافات **Infancia y Confesiones**" نجد أن السرد السطحى – ظاهريًا – لمرحلة الشباب ينوه نحو شىء أكثر عمقًا :

عندما كنت أكثر شبابًا	**Cuando yo era más joven**
(حسن فى واقع الأمر من الأفضل القول	**(bueno, en realidad, será mejor decir**
فى بداية الشباب)	**muy joven)**
قبل ذلك بأعوام	**algunos años antes**
من تعرفنا ببعضنا وكنت	**de conocernos y**
قد وصلت المدينة للتو	**recién llegado a la ciudad,**

a menudo pensaba en la vida.	كنت أفكر كثيراً فى الحياة.
Mi familia	أسرتى
era bastante rica y yo estudiante.	كنت شديدة الغنى وأنا طالب
Mi infancia eran recuerdos de una casa	كانت طفولتى ذكريات : منزل
con escuela y despensa y llave en el ropero,	ومدرسة وخزانة أطعمة ومفاتيح فى الدولاب،
de cuando las familias	على نهج الأسر
acomodadas,	الغنية
como su nombre indica	كما يدل اسمها
veraneaban infinitamente	كانت تُصيِّف إلى ما لانهاية
en Villa Estefanía o en La Torre	فى بيا إستيانيا أو فى لاتورى
del Mirador	دل لاميرادور
y más allá continuaba el mundo	وبعيداً كان العالم مستمراً
con senderos de grava y cenadores	فى مسالك من زلط وسقائف
rústicos, decorado de hortensias pomoisas,	خشنة، ومزخرفة بنبات الأورطنسيا المفنوخ
(Gil de Biedma, 1982, 49).	(خيل دى بيدما ١٩٨٢ ص ٤٩)

يلفت المتحدث الانتباه نحوه "بتصحيح الذات" واتخاذ لهجة فيها بساطة تضعنا فى دور المستمعين الأصدقاء بشأن ذكريات مضت، وبذلك يخلق موقفاً ودوراً كاملين كأحد الشخصيات، وعندما يفعل هذا يقوم بتطوير رؤية غامضة عن ماضيه، فوصفه الإيجابى، ظاهريا، لحياة رغده وهنيئة ينقلب من خلال بعض التفاصيل التى تنوه بالتسلية غير المفيدة (كانت تصيف إلى ما لانهاية) والمزاعم (الأورطنسيا المنفوخة) والمادية . وتساعدنا اللهجة التى بها مسحة من السخرية على تحليل وتفسير بعض الأبيات بشكل

غامض مثل "كنت أفكر كثيراً فى الحياة" . فهو بيت ينوه بشىء من الجدّة والموقف الزاعم. هناك أصداء تناصية لبيت شعر لأنطونيو ماتشادو (كانت طفولتى عبارة عن ذكرياتى فى صحن فى أشبيلية – من قصيدة لوحة Retrato) وهذا ما يدفعنا إلى تلمّس مسحة السخرية فى بيت شعر كان يبدو جادا فالمتحدث هنا فيه جرأه غير عادية تتناقض مع مثالية أنطونيو ماتشادو .

يمكن رؤية هذه القصيدة على أنها تعليق اجتماعى على الطبقة المتوسطة (وهو أحد الموضوعات المهمة فى ديوانه "رفقاء رحلة") كما يطرح نوعا من القضية السلوكية التى تعتبر بالفعل الأرضية التى يقوم عليها إنتاج خايمى خيل دى بيدما (ورفاق جيله). إلا أن استخدامه الماهر للحوار والسردية وللهجة وللتناص يجعله تمثيلاً معقداً للأحلام والقيود وهذا يساعدنا على تخيل أخطاء هذه الدنيا . كما أن شكل الحوار الدرامى مناسب ليتولَى فى آن معا نقل عدة مواقف، فالأسر الغنية تعيش أحلامها المقتصرة على أملاكها . ويؤكد المتحدث على أحلامه هو عندما يُدين هذا الابتـذال وتـلك التفاهة (وفى الوقت ذاته يعتذر عن كونه مَحتجزا داخل أبناء هذه الطبقة) ويعترف المتحدث فى نهاية المطاف بلهجة فيها سخرية ببحثه الدءوب عن التطلعات :

من مملكتى الصغيرة المحظوظة	De mi pequeño reino afortunado
بقيت عندى هذه العادة فى الحنو	Me quedó esta cstumbre de calor
وميل مستحيل إلى الأسطورة	Y una imposible propensión al mito.
(المصدر نفسه ص ٥٠)	(ibid., 50).

أما ديوانه "أخلاقيات Moralidades (١٩٦٦) فهو يخلق انطباعًا بالموضوعية أكثر من ديوانه السابق ؛ إذ ينوه لأحداث خاصة وقعت للمتحدث ويقلل من التعليقات ويقبل بكل التخيلات فى إطار تقديم الوقائع. غير أن لهجة المتحدث ووجهة نظره المعقدة يؤديان إلى رؤى تتسم بالغموض الشديد والذاتية. ففى قصيدة "باريس، بوستال من السماء" نجد ذكريات مغامرة عاطفية تتحول إلى مغامرة مثالية من ناحية وكذلك عادية تصل إلى درجة الابتذال من ناحية أخرى . وفى "من هنا إلى الخلود De aqui a la eterdeda نجد أحلام المتحدث تصطدم هزليًا بوعيه بالابتذال الذى عليه المدينة .

يواصل خيل دى بيدما الإفادة من تقنية وجهة النظر ومن اللهجة والتقنيات السردية ، وهذا ما نجده أيضا فى ديوانه "قصائد يتيمه Poemas P stumas (١٩٦٨)، ففى قصيدتين جوهريتين يوزع نفسه بين شخصيتين تواجه كل واحدة الأخرى. ففى قصيدة " ضد خايمى خيل دى بيدما " نجد المتحدث يستخدم أسلوبًا جادًا فى هجومه على قرينه alter ego البوهيمى وينتهى به المطاف بالتوحد معه فى إطار خليط متناقض من الحب والكراهية. أما قصيدة "بعد وفاة خايمى خيل دى بيدما" فهناك شخص بقى على قيد الحياة يتألم لفقدان قرينه الذى يتسم بأنه أكثر شاعرية ومثالية غير أنه يجد البقاء فى كتابة الشعر. وربما كان يمثل هذا الكتاب الاستخدام الأكثر أصالة وتعقيداً لكل من اللهجة (النغمة) ووجهة النظر فى الشعر الإسبانى الحالى كما أنه يطرح أمامنا رؤية دائمة تتعلق بتناول الشعر لنفسه بالنقد .

يسير خوسيه أجوستين جويتيسولو فى الإطار الذى عليه خايمى خيل دى بيدما من حيث الاستفادة من سرد الأحداث والمواقف لرسم صورة للمجتمع وأفراده. وقد شهدنا فى الفصل السابق كيف أنه من خلال ديوانه "مزامير فى الهواء Salmos al viento" نجد المتحدثين الساخرين يصورون ابتذال وجودٍ وحياةٍ تقليدية. أما فى دواوين أخرى له (مثل العودة el retorno – ١٩٥٥م – ووضوح claridad – ١٩٦١م – وشىء يحدث algo Sucede – ١٩٦٨م) فهو يلجأ إلى منظور فيه المزيد من الفردية، فمشاهد الأحداث والأماكن المتعلقة بالماضى تنقل بعض الحالات الوجدانية ويبدو أنها أكثر نجاحًا هنا عندما تصور بعض التلميحات عن الحياة الروتينية خلال الأربعينات والخمسينات فى إسبانيا. وتنقل لنا الكثير من الصور الشعرية والرموز اليومية (مثل : الزمن كخرقة فى قصيدة حجراتى Mis habitaciones) بقوة الحالات الوجدانية فى القصائد ويدخل فى ذلك عملية كتابة الشعر ؛ إذ تصوّر أحيانا كعملية محدودة بفعل الظروف المعاصرة . بقيت الإشارة إلى إنتاج خايمى فرّان J. J. Ferrán فهو شاعر تربىّ فى برشلونة وارتبط بالمجموعة رغم أنه عاش بشكل أساسى فى الولايات المتحدة (انظر كاستيت ١٩٦٠م ص٢٩١ – ٢٩٢ ، ٤٠٣) وتنقل لنا اشعاره أمورا مشابهة لما نخرج به من أشعار جويتيسولو .

تتسم أعمال شعراء مجموعة برشلونة خلال هذه الفترة بوجود القواسم المشتركة فيما بينها وهي تلك التي شهدناها عند زملائهم من القشتاليين والأندلسيين: العناية الواضحة عند استخدام لغة الحياة اليومية وذلك حتى يمكن أن تسهم الخبرات الفردية في استحضار موضوعات عامة، والقلق السلوكي المستكن والوعي بالذات إزاء عملية الإبداع الشعري؛ ويلاحظ أن شعراء برشلونة يميلون أكثر إلى استخدام تقنيات السرد القصصي وكذلك لهجة الخطاب ووجهة النظر ويحدث ذلك كثيراً في إطار الحوارات الداخلية الدرامية. كما يستخدمون أصداء كثيرة للتناص (التي يمكن أن ترتبط بالتكوين المعقد الذي عليه الشعراء) كما ندرك أن لديهم وعيًا اجتماعيًا غير ظاهر وغالبا ما يدخل في إطار مفاهيم أكثر فلسفية وعندما نقرأ هذا الشعر نشعر بمفهومه كمعرفة ونشعر بالنص على أنه واقع في حالة تطور وان القارئ ليس مجرد متلقٍ ، بل يمكن أن يكون مشاركًا ، وربما وصل به الأمر للاستمرار في الطريق . كل هذه العناصر تضع شعر هذه الفترة وشعرياتها في مكانة بعيدة عن المواقف الأساسية وعن جمالية الحداثة الأوربية .

٥ - الشعراء الكبار : مواقف وأشكال جديدة

تنعكس هذه الملامح التى رصدتها فى الشعر الإسبانى خلال الخمسينات وما بعدها فى الدواوين التى نشرت خلال تلك الفترة للشعراء الأكبر سنا ، فكثير من هذه السمات نراها فى كتاب جديد لخوسيه إيرّو الذى تم تصويره قبل ذلك على أنه الشاعر "الشاهد على العصر" الأكثر أهمية خلال العقد السابق ، وقد تحدثنا قبل ذلك (الفصل الثالث) عن أن خوسيه إيرّو طوّر خلال مرحلة ديوانه " ما أعرفه عن نفسى (١٩٥٧) أسلوبين شعريين (أطلق عليهما التحقيق **reportaje** والهذيان **alucinaciono**) واستخدمها ليقدم لنا تعبيراً أكثر واقعية، وأخر أكثر تعقيداً وذاتية حول مرور الزمن وحول الحنين إلى الماضى الذى نلاحظه مستكنا فى إنتاجه. كما أن هذا الديوان يصور وعى الشاعر بدوره كمبدع .

أما ديوان " كتاب حالات الهذيان **El libro de las alucinaciones** (١٩٦٤) لخوسيه إيرّو فهو توسيع مهم للأفق الأسلوبى الشعرى له، ويربطه بأسلوب بعض الشعراء الأكثر شباباً ، وهذا ما أشار إليه خوسيه أوليبيو خيمنث (١٩٧٢ ص١٧٣). هنا تختفى الحدود الفاصلة بين أسلوب " التحقيق" وأسلوب " الهذيان " لتحل محلها وجهه نظر أكثر انسجاماً وتوحداً ، رغم أن ذلك يختلف من قصيدة لأخرى . غير أن وجهة النظر المسيطرة هى تلك المتعلقة بأسلوب " الهذيان" رغم أهمية تقنيات السرد وتقنيات "التحقيق" ودورها الفاعل أيضا فى العمل. وفى هذا الديوان أيضا نلاحظ بوضوح الانطباع القائل بأن الواقع قد تحول فنيا وتوافق مع موضوع الأزمة القائمة بين الفن والواقع. ويلاحظ أن أحدى القصائد المغرقة فى استخدام لغة الحياة اليومية وهى **"Yepes cocktail"** (إيرّو ١٩٦٤ ص ٤١ - ٤٢) تدمج شعر سان خوان دى لاكروث مع عناصر مبتذلة من العالم الحديث .

عندما نقرأ القصائد سيراً على النظام الموضوعة به فى الديوان نجد روايات متعددة لعملية بحث واحدة تتعلق بكيفية مواجهة مرور الزمان وتجاوز عدم وجود معنى ودلالة للأشياء والتأكيد على كثافة الحياة، فخوسيه إيرّو يجمع السرد القصصى مع الاستخدام المتكرر للصور الشعرية المحورية لتجسيد هذا البحث ، ففى قصيدة

"هذيان فى سلمنقة" نجد المتحدث يتفحص ذكرياته عن المدينة حتى ينتقل شعرياً من الحيرة (التى يتم تصويرها فى شكل ظل) ليصل إلى تأكيد لون وذكرى ورغبة الشعر، غير أن آماله تتبخر مع نهاية المطاف. كما أن تغيير الموقف والتناقضات فى داخل النص تجعل القصيدة دون حل ، أى أن النهاية مفتوحة على عدة قراءات (فالمتحدث يؤكد أنه فقد " كلمته" فى نهاية المطاف غير أنه فى الوقت ذاته تمكن من خلال الأقسام السابقة من إبداع صور شعرية تجعلنا نشعر بأنه جسّد تجربة وجعلها تكتسب صفة الدوام). وهاأنذا أنقل فى السطور التالية بعض أجزاء هذه القصيدة المطوّلة :

En dónde estás, por dónde	أين أنت ؟ وأين
te hallaré, sombra,	سأجدك ظل، ظل
sombra ?	ظل ؟
Pisé las piedras,	وطئتُ الأحجار
las modelé con sol	وشكلتها بشمس
y con tristeza. Supe	وبحزن . عرفت
que había allí un secreto	أن هناك سراً
....	....
Azul :	أزرق :
en el azul estaba,	كان فى الأزرق
en la hoguera celeste,	فى النار السماوية
en la pulpa del día,	فى وضح النهار
la clave, Ahora recuerdo:	المسمار. أتذكر الآن :
he vuelto a Italia. Azul	عدت إلى إيطاليا : أزرق
azul, azul: era ésa	أزرق ، أزرق : كانت تلك
la palabra (no sombra,	الكلمة (وليس ظل
....	....

من يدرى ماذا كانت تقول	Quién sabe qué decían
موجات هذا الحجر ؟	las olas de esta piedra.
من يدرى ما قد يكون	Quién sabe lo qué hubiera
- قبل ذلك - قاله ذلك الحجر	-antes- dicho esta piedra
إذا كنت قد نجحت فى اختيار	si yo hubiese acertado
الكلمة المحددة ؟	la palabra precisa.
(المصدر نفسه ص ١٦ - ١٩)	(ibid., 16-19).

يجمع هذا النص - وكذلك الكتاب - بين القضية السردية واستخدام منظور متنوع بضمير المفرد المتكلم وكذلك منظومة من الصورة والرمز بغية التوصل إلى بحث مكثف ومتعدد الأبعاد بشأن موضوع جوهرى فى الحياة[٢٥] ومحصلة كل ذلك عمل يتسم بالفنية والعمق رغم أنه يعتمد على لغة الحياة اليومية وعلى موضوعات محددة وعلى سرد واضح. كما يضم ويؤكد بصراحة على موضوع البحث الشعرى فى إطار البحث العام عن المعنى ، ويدعونا فى الوقت ذاته لمواصلة قراءة القصيدة بحيث تكون مراحل قراءتنا انعكاساً وامتداداً لرؤية المتحدث وتحليله وكتابه .

يقوم ديوان "غزو الواقع Invasión de la realidad (١٩٦٢) لكارلوس بوسونيو على التناقض المتعلق بالنظر إلى الحياة على أنها " ربيع الموت " وهو فى ذلك يسير على إيقاع دواوينه السابقة . يبدأ الكتاب بإعلان إيجابى حول قيمة الواقع والتأكيد الصريح على واجب الشاعر فى الإعلان عنه ، ويلاحظ أن أقساماً أخرى فى الديوان توحى بمشاعر الشك والغيبة لكنها تفتح الطريق فى نهاية الأمر للثناء للشاعر من حيث استخدامه للغة الحياة اليومية والتأملات مستخدما ضمير المفرد المتكلم و اللوحات الرمزية لكننا فى هذا الكتاب نلاحظ المزيد من التنوع الشكلى واستخدام الأنماط اللغوية (وخاصة القافية الداخلية) كما نرى أيضاً موضوع الشعر كوسيلة للإبقاء على الحياة .

رغم أن ديوانه أنشودة فى الرماد Oda en la ceniza (١٩٦٧) يتوافق من حيث الموضوعات مع كتبه السابقة إلا أنه - وكما يشير الشاعر نفسه - يحمل تغيراً أسلوبياً

مهما (بوسونيو ١٩٨٠ ص٢٥ – ٢٧)[٢٦] ؛ فكثير من قصائد الديوان تبدو غامضة وملغزة ؛ إذ بها وصف ظاهرى وحَضٌ وأسئلة، غير أنها لا تقدم للقارئ المفاتيح الكافية لفهمها. كما أن التوترات والتغيرات الساخرة فى ثنايا النصوص تحول دون تحديد موقف أساسى . فالصور الشعرية تنوه بتوجيهات متعددة فى آن معًا. ويلاحظ أن الشعر الحر هو العنصر المسيطر، وتتسم الجمل بالطول ، وكثيراً ما تنقل لنا لوحات معقدة مقلوبة . أما فيما يتعلق بالإطار الإيقاعى والنحوية فهى تقودنا وتثير البلبة فينا عند البحث عن منظور أساسى .

وما يزيد هذه التوترات قوة – فى نظرى – هو موضوع الشعر الذى يكمن فى الخلفية التى عليها الديوان ، فعنوانه ينوه بأن كتابة الشعر هى تأكيد فيه تناقض لمواجهة القدم: إذ يقوم الشاعر بتقديم أنشودة وقصيدة ثناء وسط رماد الوجود . وعندما يحدد ملامح المتحدث على أنه شاعر يكافح النسيان وأن عملية الإبداع عنده هى وسيلة للبحث عن معنى ومغزى فإنه – أى بوسوينو – يجعل شعره ذا منظور وحيوية لم يكونا موجودين فى دواوينه السابقة ، كما يدلف بالقارئ فى نفس الإطار الذى يثير فيه المتحدث كلما كان على الأول مواجهة المناظير المناقضة له. ها نحن نرى أن كلا من المتحدث والقارئ يقومان من خلال لغة النص بالبحث عن أى حل لانعدام معنى الوجود وتفككه؛ وفى الأبيات التالية التى ننقلها من القصيدة التى تفتح الديوان نجد أن ضراعة المتحدث يمكن أن تفسر الكتاب على أنها رجاء موجه للقارئ أو لشاعر رفيق بالانضمام اليه فى ضد اللامعنى :

أعطنى اليد عند انعدام الأمل
أعطنى اليد عند هبوب الرياح وعدم اليقين
أعطنى اليد عند النحيب وفى الأنشودة الظلماء .
أعطنى اليد حتى أؤمن حيث إنك لا تعرف ،
أعطنى اليد حتى أكون موجوداً حيث إنك ظل ورماد
أعطنى اليد نحو العلا، ونحو الميناء الراسى ونحو العُرْف المفاجئ .
ساعدنى على الصعود فالوصول غير ممكن

وكذلك الصعود واللقاء .

ساعدنى على الصعود حيث إنك تقع ، حيث إن كل شيء

ربما كان ممكنا فى دائرة الاستحالة . (بوسونيو ١٩٨٠ص ١٠٣)

Dame la mano en la desolación,

dame la mano en la incredulidad y en el viento,

dame la mano en el arrancado sollozo, en el lóbrego cántico.

Dame la mano para creer, puesto que tú no sabes,

dame la mano para existir, puesto que sombra eres y ceniza,

dame la mano hacia arriba, hacia el vertical puerto, hacia la cresta súbita.

Ayúdame a subir, puesto que no es posible la llegada,

El arribo, el encuentro.

Ayúdame a subir, puesto que caes, puesto que acaso

Todo es posible en la imposibilidad.

(Bousoño, 1980, 103).

وصف خوسيه أوليبيو خيمنث الموقف السلبى الذى يختبئ وراء مفردات هذا النص (١٩٧٢، ص ٢٧١ – ٢٧٢) ، ومع هذا فعند التعبير عن هذا الموقف من خلال عملية إبداع قصيدة (لاحظ الإشارة إلى "أنشودة") نجد المتحدث يصر على التوصل إلى شيىء إيجابى: وهو أنه لما كان غير قار على تحقيق ذلك فى الحياة وجده فى الفن وبذلك نجد أن التناقض فى القصيدة هو أن السقوط يؤدى إلى الارتفاع .

يطرح بوسونيو علينا من خلال هذه القصيدة، بل ومن خلال كافة قصائد ديوان "أنشودة فى الرماد" طرائق جديدة فى استخدام البنَى السردية، ومنظور المتحدث والصورة والتناقض؛ كل ذلك من أجل إبداع لوحة مُلْغِزَة عن الحياة. وعندما يفعل هذا يولى عناية كبيرة بالموضوع الخاص بالشعر كوسيلة للتوصل إلى معانى، وبذلك فكل

هذه العناصر تربطه بأعضاء الجيل الأحدث ، وتؤكد كذلك انطباعًا بظهور وسيلة مهمة وجديدة فى الكتابة خلال منتصف الستينات ، كما أنها تضم أعمالا لكتّاب من مختلف الأعمار(٢٧) .

ظل بلاس دى أوتيرو يكتب الشعر الاجتماعى طوال الستينات فالكثير من قصائده تذكرنا بما كان يكتبه خلال العقد السابق إلا أنها تفصح فى الوقت ذاته عن قدرتة الفائقة على معالجة موضوعات ذات طبيعة أيدلوجية بشكل فيه أصالة. ونرى فى إنتاج أوتيرو أيضاً بعداً آخر يتبدى عندما نفحص بعض كتبه، نجد الشاعر يشير المرة تلو الأخرى إلى الشعر والفن فى السابق: فكل من ديوان "بالقشتالية (١٩٦٠) "الموضوع هو إسبانيا" Que trata de España (١٩٦٤) مليئين بقصائد تكريم لشعراء وحديث عن أعمال أخرى ومقاصد تستحضر أساليب سابقة (انظر على سبيل المثال قصيدة cantar de amigo). وفى ديوانه "هذا ليس كتاباً" Esto no es un libro (١٩٦٣) نجده يجمع فيه الكثير من قصائده التى نشرها قبل ذلك والتى تتحدث عن أشخاص معينين وخاصة بعض المؤلفين وبعض الشخصيات الأدبية. ويلاحظ أن عنوان الكتاب يتعارض مع التوقعات العادية لقارئ شعر الحداثة حيث يناقش قضية : أن ديوان الشعر هو عبارة عن كتاب ذى نصوص ثابتة ومعان مستقرة ولا تتغير. فالعنوان والمحتوى وعملية جمع الأعمال التى بها تناص تنوه كلها باهتمام بلاس دى أوتيرو فى الاستمرار فى العملية الإبداعية وفى عدم وجود حدود فاصلة بين الكتابة والقراءة . وهذا الاهتمام يربطه "بالوعى بالذات" بشأن كتابة الشعر الذى تحدثنا عنه وشهدنا ملامحه فى هذا العصر) كما ينوه وينبئ عن قصائده "الكولاج" Collage ونصوصه التى سيتناول فيها الشعر خلال العقود اللاحقة .

كتبت كونشا ثاردويا (الشاعرة التى كانت تقيم فى الولايات المتحدة والتى عادة ما ترتبط بجيل الثلاثينات) ستة دواوين خلال ذلك العقد وهى دواوين تربط بينها وبين "شعرية المعرفة" كما تنوه بالوعى الذاتى الفنى وربما كان ديوان "حوش الأحياء والأموات Corral de Vivos y muertos (١٩٦٥) أهم دواوينها فى تلك الفترة حيث يستحضر أماكن وموضوعات وأعمالاً (أدبية وفنية) تصور حقيقة إسبانيا. نجد أنفسنا أمام سلسة من الذكريات الخاصة والتى تشكل الأساس لمجموعة من الصور المكثفة

والتجسيدات التى تقدم عملية اكتشاف القيم الجوهرية على لسان المتحدث وباقتدار تجمع ثاريوبا بين تنوع القوالب والأساليب ابتداء من الشعر الشعبى وانتهاء بالسوناته Soneto وربما كانت أبرز القصائد تلك التى تتحدث عن الرسم مثل قصيدة "طليطلة فى عين الجريكو" Toledo visto por el Greco :

صخور سوداء بها حروق البرق	**Negras rocas llagadas por relámpagos**
السماء السوداء الزقاء تطلق شرارات	**el cielo negro- azul dispara en chispas,**
سلال كهربائية خشنة ورهيبة	**tremendos, hoscos cuévanos eléctricos**
كأنها اخاديد فلكية ، أه ، تنفش ريشها	**que honduras estelares, ay, erizan.**
لضوء يحارب، حيًا، مع الظل:	**La luz combate, viva, con la sombra:**
يهبط الأفق ولايُذله	**el paisaje desciende, no lo humilla,**
بينما ترتفع الصخور وتعكس (ضوءها)	**y las peñas se elevan y traslucen**
فى ذهول سحب مشتعلة.	**en un pasmo de nubes encendidas.**
(ثاروديا ١٩٨٨ ص ١٤٦)	**(Zardoya, 1988, 146).**

القصيدة هنا تعيش وتجسِّد وتكثِّف تفاصيل الوصف الذى يقدم لنا لوحة معينة لمدينة محددة، وهناك نجد تراكبا بين إبداع الشاعر وريشة الرسام الأمر الذى يضفى المزيد من الحياة والتكثيف على واقع مكان ويدعو القارئ لتخيل كل فن على أنه وسيلة للارتقاء بالحياة. وتتمكن الشاعرة من التوصل إلى نتائج مشابهة فى ديوان "النظر إلى السماء هو عقابك" Mirar al cielo eo tu condena (١٩٥٧) حيث تدب حياة جديدة فى لوحة ميجل انخل بفضل القالب الشعرى[٢٨] .

وخلال هذه الفترة نشر ثلاثة من شعراء جيل السابع والعشرين أعمالا تعكس بعض السمات التى رصدتها بين الشعراء الأصغر سنًا. ذكرنا قبل ديوان Clamor لخورخى جين ، حيث يستخدم فيه تقنيات السرد القصصى فى إطار البحث عن الانسجام بين تفاصيل ومشاكل الحياة الحديثة. وفى الجزء الثالث من الكتاب "على مستوى الظروف" (١٩٦٣) يلاحظ أن جين يرى فى أحداث ووقائع الحياة اليومية نماذج حيوية أكثر رماية كلما زاد تعبيره وضوحًا بشأن وظيفة الشعر فى الكشف

عنها (انظر دبيكى ١٩٧٣ص٨١-٨٨) وشيئًا فشيئًا يصبح هذا الموضوع أكثر مركزية فى الكتاب الثالث لخورخى جين وهو "تكريم" Homenaje الذى نشر لأول مرة عام ١٩٦٧م. فإذا ما كان ديوانه "أنشودة" يقدم لنا الوجود الإنسانى من منظور خارج نطاق الزمن، وإذا ما كان ديوان Clamor يربط هذا الوجود بزمان ومكان معينين فإن ديوان "تكريم" يضع هذا الوجود فى سياق الأعمال وإطار الموروث الأدبى السابق ، فالكثير من قصائده تفصح عن الأهمية المعاصرة لكثير من الأعمال الأدبية السابقة أو أنها تقدم لنا قارئا حديثًا يكتشف تأثير تلك الأعمال الأدبية السابقة أو أنها تقدم لنا قارئًا حديثًا يتحمس ويؤيد البطل عندما يسمع القصيدة التى تُلْقَى عليه وأحيانا ما تتم معالجة موضوع الشعر بشكل مباشر، ففى قصيدة "اشتباه فى وجود عجل البحر" Sospecha de foca نجد أن تخيل الشاعر – البطل لنقطة سوداء يسفر عن إبداع صورة جميلة لعجل بحر وتعليق عن كيف أن الشعر يبدع الجمال انطلاقًا من الواقع (انظر المصدر نفسه ص ٤٧– ٤٩) وتنتهى القصيدة المذكورة بالأبيات التالية :

تموج الموجات	Ondulacion de oleaje
على ظهر عجل البحر	Sobre el dorso de una foca.
هل وجدتُ ما أتيتُ به؟	Encontré lo que yo traje ?
الواقع تَمَسُّه	A la realidad ya toca
اللغةُ بقوتها	Con su potencia el lenguaje.
(جينّ ١٩٨٧ الجزء الثالث – ص ١٥١)	(Guillén, 1987, 3, 151).

وقد تمخض بحث خورخى جيّن عن ماهية الحياة من خلال اللغة عن تعليق واع بشأن الإبداع الشعرى كوسيلة معرفية (وكذلك فى توجيه دعوة ضمنية للقارئ للاستمرار فى هذا الاتجاه) وربط بذلك إنتاجه بإنتاج شعراء أكثر شباباً .

كتب داماسو الونسو خلال تلك الفترة قصائد هى جزء من ديوان مُتَع النظر Gozos de la Vista رغم أنها نشرت فى مجلات وبعد ذلك نشر الديوان بالكامل عام ١٩٨١م. ومن هذه القصائد هناك واحدة بعنوان "رؤية المسوخ" Vision de los monstruos (scherazo)

هى عبارة عن حوار درامى حيث يبدأ المتحدث بالتأكيد على علو النظرة أو الرؤية الانسانية على غيرها من المخلوقات ويفعل ذلك حتى يقنع نفسه بالحدود الضيقة التى يعيش فيها وتنتهى القصيدة نهاية كوميدية ذلك أن المتحدث لم يتمكن من إقناعنا بتفوقه علىَ بزّاق متخيل ابتكره هو كما يلاحظ أن الجمع بين السرد القصصى والإبداع الشعرى والوعى بالذات فيما يتعلق بوظيفتها الشعرية وقلب الأمور التقليدية ، وفى نهاية المطاف المتعلق بالتفوق الشعرى والإنسانى كلها تربط هذا العمل بالأسلوب السائد خلال تلك الفترة(٢٩) .

أما عن بيثنتى اليكساندرى فيلاحظ أن ديوانيه اللذين صدرا خلال هذه الفترة يرتبطان بأشكال مختلفة للمؤلفين الشبان وقد حدثنا خوسيه أوليبيو خيمنث عن أن ديوان "فى مساحة مترامية الأطراف En un Vasto domimo (١٩٦٢) يجمع بين المنظور الكونى ومنظور التضامن الإنسانى الذى شهدناه فى ديوان "حكاية القلب (خيمنث ١٩٨٢ ص ٨٣- ٩١) والمحصلة التى بين أيدينا هى لهجة فيها حضٌ وكتاب يفتقر للتمحيصات التى وجدها فى أعمال سابقة للشاعر .

ومن جانبنا نعتبر أن ديوان "قصائد الختام Poemas de la cousumación (١٩٦٨) أكثر أهمية فهى قصائد مكونة على أساس صور أزمة بين الشباب والشيخوخة تعكس كثافة الحياة ومأساوية الموت ونجد هنا بيثنتى أليكساندرى يقوم لأول مرة فى مشواره الشعرى بتأليف نصوص تتسم بالإيجاز ودقة التركيب واستنطق ببعضها متحدثين محددين . وعندما نلاحظ استخدامه لوجهات النظر والتقنيات السردية يمكن ربط هذا الإنتاج بالفترة التى نتحدث عنها ، غير أن الملمح الأكثر بروزاً فى الديوان هو الوعى بالذات ، فالنص الافْتِتَاحىّ "كلمات الشاعر" يضع الحياة الإنسانية فى إطار الإبداع الشعرى فى التسمية، وتتوافق الحياة مع اللغة حيث يتم تذكرها بواسطتها، ويُنظر إلى الموت على أنه فقدان لهذه اللغة (خ. أو. خيمنث ١٩٨٢ ص ١١- ١٢) الكتاب فى مجمله يشترك مع الدواوين التى صدرت فى هذه الحِقْبة بشأن الوعى بالذات ويلاحظ ذلك بوضوح عندما يكرر الشاعر أبياتا نقلها من قصائد سابقة له (انظر المصدر السابق ص٩٩-١٠٠) والخلاصة هى أن القارئ يفسر القصائد على أنها رسائل ثابتة المفاهيم بل كجزء من عملية تطور مستمرة بدأت قبل ذلك بوقت طويل وتمثل بعض الخطوات فى طريق البحث الدائب .

هناك شاعر أخر يؤهله تاريخ ميلاده (١٩٠٦م) ليكون واحداً من الشعراء الذين يمكن وضعهم فى مكان ما بين جيل السابع والعشرين وجيل "السادس والثلاثين" غير أنه كان مجهولاً قبل ذلك كما أن شعره اكتسب أهمية خلال الستينات ، هذا الشاعر هو جوان جيل البرت **Juan Gil Albert** الذى ذهب إلى المنفى بعد الحرب الأهلية ونشر ديوان شعر فى بوينوس أيرس ودواوين أخرى فى إسبانيا خلال الفترة بين عام ١٩٤٣ و ١٩٦٨م وقد جذبت أعماله (العقدة التى لا تحل والتكريم **La trama inextricable homenajes y Los** – ١٩٦٨) الانتباه والاهتمام بها سواء من قبل الشعراء أو النقاد وأخذ ذلك الاهتمام يزداد حتى تم تتويجه بإصدار أعماله الكاملة عام ١٩٨١م ومن بين الأسباب الكامنة وراء هذا الاهتمام هو الطريقة التى يعالج بها جوان جيل ألبرت أحد الموضوعات الفلسفية – حرية الإرادة والبحث عن الروحية – باستخدام لغة تجمع بين التأمل والغنائية والتدبر . ويستخدم الشاعر الشعر الحرّ المرن ومفردات الحياة اليومية جامعًا بهما بين الصور الطبيعية التى تتطور ببطء وتتخللها تعليقات باستخدام ضمير المفرد المتكلم أما "التكريم **hemenajes** فهو يطرح من خلال عدة أصوات عدة مناظير تتناول الحياة . ويلاحظ أن قصائده تتلاقى عبر طرائق عدة مع أشعار برينس أو لويس ثرنودا (انظر خوسيه أوليبيو خيمنث ١٩٧٢ص ٣٩٥-٤٠٥) كما أن اكتشافه خلال هذه الفترة يؤكد من وجهة نظرى ، الاهتمام السائد فى ذلك الحين باللغة الشعرية كطريقة للتعمق بدقة وأصالة فى الموضوعات الرئيسية للحياة .

كانت وظيفة الشعر كوسيلة "معرفية" أمراً جوهرياً خلال تلك الفترة كما أنها تؤثر على إنتاج كافة الشعراء ابتداء من أعضاء الجيل الجديد حتى جيل السابع والعشرين. وتفسر شعرية المعرفة هذه إبداع شعر شديد الوعى بمهمته الإبداعية الأمر الذى يجعله يبدع رؤى فنية لخبرات خاصة[٣٠] ومن خلال التقنيات التجديدية (التى تشمل وجهة النظر والتقنيات السردية) نجد أن الخبرات واللغة التى تبدو ظاهرياً أنها لغة الحياة اليومية وراء أعمال غاية فى الدلالة والأهمية .

يمثل هذا الإنتاج الشعرى تقويضاً مستمراً للتراث الرمزى أو الحداثة ، إذ تهدمت بعض أسس هذا التراث وخاصة عملية البحث عن شكل يجسد التجربة ويجعلها شاملة فى صورة "حاضر أبدى" وجاء هذا الهدم على يد الذاتية وعلى يد اللعب بالكثير من

المناظير من خلال الأعمال السابقة لداماسو ألونسو وبيثنتي أليكساندري وخوسيه إيرّو (وكذلك الشعر الاجتماعي بدرجة ما). وازداد النفور من شعرية الحداثة من خلال أبرز قصائد تلك الفترة فإلقاء الأضواء على التجربة الذاتية في هذه القصائد والتركيز على ذلك باستخدام تقنيات السرد القصصي ينوه بذلك التباعد، والأكثر من هذا هو ما نجده في وعي المتحدثين بعملية الإبداع الشعرى (والشعراء) وتعليقاتهم على هذه النقطة وتركيزهم على القارئ في القصيدة التي هي جزء من العملية وليست الناتج. وتدفعنا النصوص السردية والواعية لذاتها المميزة لشعر هذه الفترة إلى رؤية عملية تحويلها للواقع واللغة، واستمرارها ومشاركتها بدرجة ما . وعندما يتم هذا نجد هذه النصوص جزءاً من تمرد على مفهوم اللغة كشيء ثابت وفَرْض وبالتالي فهي تقف ضد الخطاب السابق الذي كان سائداً .

هل ينوه كل هذا بأن القصائد التي نناقشها هي قصائد ما بعد الحداثة ؟ أشك في أن أي إجابة ترتبط بالتعريفات التي قد يضعها واحد منا للمصطلح. ويمكن أن نطلق عليها قصائد ما بعد الحداثة إذا ما اتخذنا وجهة نظر كل من ليوتارد **Lyotard** وهوتشيون **Hutcheon** في اعتبار ما بعد الحداثة على أنه عصر يقوم على الفكرة القائلة بأن القصيدة حافز لعملية دائمة أكثر منها نتاجاً أو تنصيصاً للواقع (تحويله إلى نص) **Hutcheon** ص ٩٣ – ٩٤، وليوتارد ص ٨١) . أما إذا عرفنا نص ما بعد الحداثة على أنه نص متعدد المعاني أو غير محدد وركزنا على افتقاره لأي معنى ثابت فالمعنى قد لا يتوافق بشكل جيد ويلاحظ ان اغلب هذا الشعر الذي يقوم على خبرات خاصة وعلى معانٍ فلسفية لازال يعكس هذا البحث عن معانٍ من خلال النص وفي هذا الإطار يمكننا القول بأن شعر تلك الفترة هو أقل توجها لما بعد الحداثة بالمقارنة بالشعرية التي قال بها الشعراء وهي مفاهيم خلّفت وراءها مفاهيم كانت تقوم عليها الحداثة . والتغيرات المهمة التي سيعيشها الشعر خلال السبعينات سوف تجعله يدلف إلى مسارات جديدة وتهيئ لنا الفرصة لتوصيفه على أنه شعر حقيقي لما بعد الحداثة .

الهوامش

(١) إذا اعتمدنا على نظرية الأجيال طبقًا لأرّوم والتى تقضى بمرور ثلاثين عامًا بين جيل وآخر فإن ذلك الجيل الذى يطلق عليه جيل الخمسينات هو أول جيل بعد جيل السابع والعشرين (أى أن الشعراء الذين ظهروا خلال الفترة بين عام ١٩٣٦م ١٩٤٨م يمثلون "الدفعة الثانية لهذا الجيل الأخير) وعلى ذلك فهذا النظام يؤكد الطبيعة التجديدية التى عليها الجيل الشعرية .

(٢) أشار باتايوّ Batlló أيضا إلى المناخ الثقافى المحدود الذى كان سمة الفترة التى درس فيها هؤلاء الشعراء: فقد كان عليهم أن يقرءوا كلا من نيرودا وباييخو وايرنانديث والبرتى فى طبعات سرية ولم يكن لهم الكثير من المرشدين فيما عدى اليكساندرى وبوسونيو والونسو، وديجو فى بعض الأحيان وبعض الشعراء الاجتماعيين .

(٣) تعتبر الدراسة التى نشرها خوسيه أوليبيو خيمنث "عشر سنوات على الشعر الإسبانى ١٩٦٠- ١٩٧٠" عام ١٩٧٢م من ابرز الدراسات التى وضعت تحليلا لتلك الفترة وجيل جديد يتسم بفاعلية حتى هذا الوقت ولازال مصدرا مهمًا لفهم تلك الفترة كما نذكر فى هذا المقام بعض الدراسات ومنها كتاب لى بعنوان "شعر المعرفة (١٩٨٧) ودراسة أعدها خوسيه لويس جارثيا مارتين بعنوان "الجيل الشعرى الثانى خلال فترة ما بعد الحرب" ودراسة أخرى لمارجاريت برسين بعنوان Recent Spanish Poetay and the Role ofthe Reader .

(٤) للتسهيل فإننى بدلا من الإشارة إلى المصادر الأصلية لأغلب البيانات الشعرية الوارد ذكرها هنا (والتى غالبًا ما تعتمد على المختارات التى أعدها ريبس أومن المجلات التى كانت تصدر فى تلك الفترة) فإننى سأورد كتاب شعريات إسبانية معاصرة Poéticas espa olas Contemporáneas . لبدرو برينثو P. Provenzo الذى جمعها واضاف إليها تعليقات مفيدة فى المدخل كما جعلها سهلة التداول من حيث القالب .

(٥) والخلاصة أن هؤلاء الشعراء تمكنوا من دق عنق الشعرية السابقة والخاصة بالكتابة الاجتماعية. وبفضل ذلك " فالمعركة ضد الشعر الاجتماعى الواقعى التى ظن الشعراء "المجددون" أو "الجدد" أنهم هم الذين بدأوا دخولها كان قد انتهت لصالح الجيل من الناحية النظرية على الأقل" وهذا ما علق به بدرو برينثور (١ ، ١٤) .

(٦) يعتبر مصطلح معرفة Conocimiento أحد المصطلحات الرئيسية والمُحَددة للشعرية الجديدة وكثيراً ما نجده مستخدما كمقابل لمصطلح اتصال Comunicacion وب هذا نجد التاكيد على الشعرية الجديدة للأعمال الوليدة .

(٧) أشار بيرجيمفيّرير بدقة كيف أن الجمود واللغة غير الحية لشعر الأربعينات كانا يشكلان نوعا من المحافظة اللغوية، أما المواقف الشعرية الجديدة لحقبة الستينات والسبعينات فهى تمثل – من خلال جوانب كثيرة – ثورة حقيقية بالمقارنة بالشعرية الاجتماعية السابقة، وعندما تتغير قواعد اللعبة

والتوجهات الخاصة بالخطاب نجد أنهما تنحو ان إلى تغير فى الموقف (جيمفيرير ١٩٧١ ص٩٥- ٩٧ انظر أيضا بوسونيو فى كارنيرو ١٩٧٩ص ٢٧ - ٣٠) ويمكن التنويه أيضا على أن بعض الأعمال السابقة - خاصة شعر الواقعية الجديدة لكل من لوركا وألبرتى وبيثنتى أليكساندرى - تمثل موقفا ثوريا مشابها : انظر الفصل الثانى ، وانظر كذلك جيست ١٩٩٣م . والموقف الثورى الذى عليه هذه النصوص يبدو لى أقل أهمية من حيث تحديد ماهية شعر ذلك العصر .

(٨) نوه كارلوس بوسونيو بأنه إذا ما كان شعر ما بعد الحرب يركز على وظيفة الأنا فى المجتمع فإن شعر الأربعينات والخمسينات يسلط الضوء على الجانب الاجتماعى لهذه القضية بينما نجد شعر الستينات يعنى أكثر بالموقف الخاص والشخصى (انظر كارنيرو ١٩٧٩م ص ١٦).

(٩) من المهم هنا الإشارة إلى أن أنخل بالنتى قام بتدريس الأدب الإسبانى فى أكسفورد بعد أن درس فى كل من سانتياجو وفى مدريد ، وفى عام ١٩٥٨م انتقل إلى جنيف كموظف للأمم المتحدة. وعلى ذلك فتلك التجارب وكذلك عمله كناقد ومُنظِّر يمكن أن يرتبط بالتناص الدائم للطبيعة الايحائية لشعره .

(١٠) يحدو بنا هذا التحليل للقصيدة وخاصة ما يتعلق بشعرية المعرفة عند أنخل بالنتى إلى التاكيد على الإبهام فى قصيدة المكالمة وأن ننظر إلى القصيدة كلاحقة لما بعد الحداثة Posmoderno . ومع ذلك فالنص يفصح عن بنية منسجمة ونظام يكاد يكون مجازيا لا يجعل القصيدة مختلفة عن إنتاج إيرّو أو بوسونيو أو أنخل جونثاليث (انظر دبيكى ١٩٨٢ ص ١١٢ - ١١٣) .

(١١) كثيراً ما أشار رودريجيث فى حوارات متعددة أن تربيته فى جو ريفى وقراءته للشعر الكلاسيكى الإسبانى وجهله بالشعر الاجتماعى السائد خلال فترة اليفاعة كانت كلها ظروف مهمة وإيجابية لتطور موهبته الشعرية .

(١٢) انظر دبيكى ١٩٨٢ ص ٤٢ -٤٥ ، وذلك للاطلاع على مناقشة الرموز المتصارعة و "اللامألوف" deafamiliarización فى هذه القصيدة .

(١٣) كتب Mayhew أن "هذا الشعر يبرز التوتر القائم بين المستوى الحرفى والمستوى المجازى للمعنى (أو بين الوظيفة الفاصلة الموحدة اللتين عليهما الاستعارة) وهذا ما نراه ضمنيا فى أى من استخدامات اللغة المجازية"ص ٧١ ."وعبارة "يبرز" تشكل أساساً للطريقة التى يدعو شعر رودريجيث بها القارئ للمساهمة فى العملية المعرفية بدلا من تلقى المنتج الخاص بمعارف سابقة. وهذا ما يجعل ذلك الشعر يختلف كثيراً عن الشعر السابق .

(١٤) تعرف جونثاليث على خايمى خيل دى بيدما وعلى خوسيه ماريا كاستيّت وكارلوس باراّل وآخرين من أبناء برشلونة فى نهاية عقد الخمسينات وظلت صلاته قوية بهم اعتبارا من ذلك الحين. كما لعب دورا مهما فى تكريم أنطونيو ماتشادو فى مدينة Collioure عام ١٩٥٩م وشارك فى النقاش الدائر حول بنود المختارات التى يعدها كاستيّت وفى مشروع إصدار Colliure (انظر النقاش الخاص "بمدرسة برشلونة" فيما بعد)..

(١٥) توجد هذه الكتب فى مذكرات الليل (1957 - 1975) Memorial de la noche وعلى هذا الكتاب أعتمد فى استشهاداتى .

(١٦) أدى عمر جلوريا فويرتس (ولدت عام ١٩١٨م) ولغتها الشعرية إلى قيام النقاد بربطها بالشعراء الاجتماعيين السابقين ومع هذا فمعظم أشعارها منشورة بعد عام ١٩٥٤م كما تعكس الاستخدام الفنى والأصيل للغة والذى كان أحد سمات عقد الخمسينات وخلال الستينات.

ولابد من أن نلاحظ أيضاً أن الاهتمام والنجاح الذى حازته جلوريا فويرتس بإلقاء أشعارها : فقراءة نصوصها بصوت مرتفع كثيراً ما يضفى بعداً مهماً .

(١٧) تمت إعادة صياغة أنخل كريسبو وضمها فى كتاب له بعنوان " فى منتصف الطريق En medio del Camino (أشعار من ١٩٤٩ حتى ١٩٧٠م) .

(١٨) كان المصطلح والمفهوم فى معظمها من إبداع كارمى ريبرا فى كتابه "مدرسة برشلونة" وهنا أرى من المفيد دراسة هؤلاء الشعراء كمجموعة ومعرفة السمات الخاصة التى يتمتعون بها سواء من حيث تكوينهم وموقعهم . ويجب أيضاً أن نتأملهم فى إطار الأدب الإسبانى خلال تلك الفترة .

(١٩) يمكننا ملاحظة طرفى توجه هذه المجموعة من خلال مقال بارّال عن الشعر كعمل معرفى من ناحية ومن خلال المدخل الخاص بمختارات كاستيت (وإبرازه لذلك فى الشعر الاجتماعى وسيطرة الواقعية). ويعكس هذان الطرفان التوتر القائم بين منظور جمالى كونى وبين منظور آخر ملتزم .

(٢٠) هو تَهجيٍّ اسم المدينة التى توفى فيها ماتشادو بالقشتالية . ولمزيد من الدراسة التفصيلية لهذه المجموعة انظر "مدرسة برشلونة" لريبرا .

(٢١) "أعوام التوبة Años de penilencia" (مدريد : اليانث ١٩٧٥) ، "الأعوام دون غدر" (برشلونة : بارّال، ١٩٧٨)" فى الساعات السريعة Cuando las horas veloces (برشلونة: توسيكت، ١٩٨٨) .

(٢٢) انظر الفصل السابق للاطلاع على طبيعة الحوار الداخلى الدرامى " وملاءمته لشعر ذلك العصر. ويرى روبرت لانجبوم Robert langbaum أن الحوار الداخلى الدرامى "شكل يرتبط بعصر سادت فيه التجريبية والنسبية وهو عصر ننظر فيه إلى القيمة كشىء قابل للتطور ويرتبط بالفرد وبالمعطيات الاجتماعية المحيطة بمسار التاريخ [ص١٠٧ - ١٠٨] وهذا ينوه بأن الاستخدام المتكرر فهذا الحوار الداخلى فى هذه الفترة يرتبط بالمنظور الجديد للنص كعملية .

(٢٣) الوعى والوعى بالذات فنيا لدى بارّال نجده منعكساً بشكل تفصيلى فى صورة مذكرات تسجل عملية تأليف "مترو بوليتانو" والمعنون "يوميات مترو بوليتانو" وقد طبعه بعد ذلك لويس جارثيا مونتيرو ثم صدر فى غرناطة عام ١٩٨٩م .

(٢٤) نظراً لتراكب التوجهات والأساليب التى تناولتها بالدراسة فإن شعر "Usuras" سوف تتم مناقشته فى الفصل اللاحق غير أنه جدير بذكره هنا لتكون لدينا فكرة متكاملة عن إنتاج كارلوس بارّال .

(٢٥) قام خوسيه أوليبيو خيمنث (١٩٧٢- ص ١٢٨-١٤٣) بإلقاء نظرة على الصور الشعرية الجوهرية فى هذه القصيدة (فالكثير منها يذكر بالأعمال السابقة لأيرو) وكيف أنها تدخل فى إطار بنية سردية ولغوية معقدة تفصح عن الأبعاد المختلفة لهذا البحث .

(٢٦) يشير بوسونيو (١٩٨٠- ص ٢٦ ، ٢٩-٣٠) إلى أنه هو نفسه قد شعر بتحرره من قواعد - وهى فى نظره قيود - الوضوح "والواقعية" التى فرضتها عليه الموروثات الشعرية الإسبانية بشكل مسبق ، كما كان يحاول من خلال هذا الديوان الجديد إقلاق القارئ عن عمد وذلك للتجسيد الأسلوبى للتوترات فى موضوعه .

(٢٧) يجب أن نتذكر أن كارلوس بوسونيو أصبح خلال الستينات أحد أبرز نقاد شعر هذا الجيل من الشعراء الشبان. وأحد المعجبين به والمناصرين له . ولا يمكن حتى الآن الاستغناء عن دراساته حول كل من برينس وورودريجيث .

(٢٨) لابد أن نشير أيضا إلى تأليف ونشر عدة دواوين لأعضاء جيل ثاردبويا خلال هذه الفترة. ويمكن أن أبرز من بين أعمال كارمن كوندى ديوان "رئيس ملائكة تم اسقاطه" Derribado árcangel (١٩٦٠م) حيث يستخدم صوراً توراتية لتصوير الحب الإنسانى . كما نبرز أيضًا "باب ساذج (١٩٦٠م) لليوبولد و بانيرو وكذلك مجموعته التى نشرت بعد وفاته (١٩٦٣م)، ومجموعة" أماكن تم العيش فيها Lugares vivdos (١٩٦٥م) للويس فيليبى بيبانكو . وأغنيات للويس روسالس (كتبه خلال الفترة من ١٩٦٨ حتى ١٩٧٢م) .

(٢٩) ظهرت قصيدة "رؤية المسوخ" لأول مرة فيclavileño ، ٧ العدد ٤١ (١٩٥٦) ص ٦٥ – ٦٩ .

(٣٠) إن الوعى بعملية الإبداع الشعرى الذى رأيناه فى هذا الشعر يمكن العثور عليه فى الإنتاج القصصى للفترة المذكورة. وتعتبر رواية " زمن الصمت (١٩٦٢م) مثالاً جيداً على ذلك. كما أنها تمثل طريقة فى استخدام المواد الواقعية ظاهرياً ولكن بشكل فنى ، وكذلك الجمع بين تقنيات غاية فى الإبداعية ورؤية نقدية للمجتمع .

الفصل الخامس

فترة ما بعد الحداثة الخاصة بالشعراء "الجدد" (١٩٦٦ - ١٩٨٠)

١ - شعرية اللغة الإبداعية

هناك نمط جديد من الشعر (يقوم على مواقف جديدة فى اللغة الأدبية) أخذ يتطور فى إسبانيا مع نهاية الستينات ، فقد كان هذا الشعر يمثل من الناحية الأسلوبية التغير الأكثر درامية فى الأسلوب والتوجه منذ عصر سيطرة الطليعيين على الساحة خلال العشرينات ؛ وسرعان ما تم رصد ما جاء به من جديد كما ازداد تكثيف تأثيره بفضل رد فعل النقاد وخاصة إزاء مختارات ذاع صيتها بعنوان " تسعة من الشعراء الأسبان الجدد Nueve novisimos Poetas españoles (١٩٧٠) والتى أعدها خوسيه ماريا كاستيت . وأبرز شىء كان يؤكد عليه هذا الشعر هو القوة الإبداعية للغة وكما كان يبرز من القيمة الجوهرية - وأحياناً المستقلة - للصياغة اللغوية ؛ وترتبط جمالية هذا التوجه الجديد بالتيارات التاريخية والثقافية السائدة كما تنوه بافتتاح عصر فن جديد تنطبق عليه معظم التعريفات الخاصة بما بعد الحداثة .

أخذت التغيرات الاجتماعية فى إسبانيا الستينات والتى تحدثنا عنها فى الفصل السابق تزداد كثافة مع مرور الوقت وتفسح المجال للخطوات التالية ، وأدى التطور الاقتصادى والانفتاح التدريجى على التيارات الثقافية فى أوروبا والولايات المتحدة إلى الاهتمام بالثقافة الشعبية المتمثلة فى السينما وبموسيقى الروك والروايات البوليسية والمجلات التى كانت سائدة . ويلاحظ أن الشباب الذين تم تكوينهم خلال ذلك العصر كانوا على اطلاع بعمالقة هذه الأجناس وعلى صلة بجو الرضا الحسىّ وبالخيالات الناجمة عن الحرية الجنسية التى كانت السائحات السويديات الطائفات بالشواطئ

الإسبانية يمثلنها (تحولت السويديات إلى أسطورة فى الأفلام الإسبانية)[1] أكدت هذه الأحداث إذن رغبة فى المعاصرة وتمخضت عن ظواهر ثقافية غربية بين الشباب الإسبان الذين كانوا يعتبرون بلادهم متخلفة ومقموعة نسبياً .

ومن هنا فإن دخول الثقافة الشعبية إلى الساحة والرغبة فى المعاصرة أديا إلى ردود أفعال متناقضة بين الشعراء والكتاب فالثقافة الشعبية كانت تهيئ المادة لإبداع أنماط جديدة فى التعبير وأصبح استخدام تلك المادة علامة على الرغبة فى التوصل إلى أنماط تعبيرية غير تقليدية وقليلة التسلط وأكثر انفتاحًا فى تناقض مع اللغة السائدة قبل ذلك . وكانت الثقافة الشعبية تمثل فى الوقت ذاته واقعًا براجماتيا ثار عليه الكثير من الشعراء ضمن طموحاتهم فى التوصل إلى فن أرقى . وهنا سوف نرى تأثير التوتر بين كلا ردّى الفعل عندما ندرس شعر هذا العصر . فقد لجأ بعض الشعراء إلى الجمع بين هذه المواقف المتناقضة لتشكيل أعمال غامضة غير محددة. وعلى أية حال فقد ارتبطت لغة الثقافة الشعبية بعامة باختفاء أساليب وأنماط اتصال سابقة وهيأت الطريق لإعادة النظر فى توجهات الكتابة وفى الأجناس وفى طبيعة النص (وغزت أفكار مارشال ماكلاهان Marshall MnLuhan القائلة بأن الوسيلة أو الأداة كانت هى رسالة انتشارها فى الوسط الثقافى) .

وعلى أية حال فقد هيأت الظروف الجديدة لهؤلاء الشعراء تطوير مواقف جديدة ورفض النظريات السابقة والخاصة بالكتابة الواقعية ومفهوم الشعر الاجتماعى وكأنها – طبقًا لكلمات خوسيه ماريا كاستيت – "كابوس" يجب الفرار منه (انظر كاستيت ١٩٧٠ ص ١٧ – ٢١)[2] . ولد هؤلاء الشعراء خلال الفترة بين ١٩٣٩م وبداية الخمسينات : فلم يعانوا آثار الحرب الأهلية ولم تحمل ذاكرتهم إلا النذر اليسير عن الاستقطاب والقمع اللذين تليا الحرب الأهلية . كما أن تربيتهم كانت أرحب أفقا بالمقارنة بسابقيهم (وفى الجامعة درس الكثير منهم الأدب واللغويات على يد أساتذة مثل رفائيل لابيسا R. Lapesa وداماسو ألونسو وخوسيه مانويل بليكوا J. M. Blecua وفرانثيسكو إندوراين F. Ynduráin . وأصبح بعضهم من النقاد المهمين . وبدت لهم اللغة والمبادئ الجامدة التى عليها الشعراء الاجتماعيين غاية فى البساطة وانعدام الأهمية بالنسبة لعالمهم ولأنماط التعبير التى يسيرون عليها ورفض الكثير منهم أى فكرة عن القصيدة كوسيلة لجعل

الموضوعات الدائمة موضوعية ، وكانوا على اتفاق أوضح مع شعرية وإنتاج الشعراء السابقين عليهم مباشرة وخاصة بالنتى وخيل دى بيدما وبرينس غير أنهم لم يواصلوا دوما تقدير أهمية هؤلاء الشعراء ودورهم التجديدى وربما كان ذلك لأنهم يفضلون تحديد ملامحهم هم على أنهم مجددون .

ولابد أن هذا الجيل كان على وعى أيضًا بالموضوعات الاجتماعية المطروحة خلال عصره إذ شهد الشعراء " الجدد" فى فترة البلوغ الحركات الطلابية فى فرنسا خلال صيف عام ١٩٦٨م، وشهدوا كذلك ردود الفعل فى الولايات المتحدة (وفى العالم أجمع) على حرب فيتنام وما سببته هذه الحرب من إحباط وفقدان للأمل ، أما فى الداخل فقد عاشوا الإضرابات والتجمعات الطلابية فى الجامعات الإسبانية وما صحب ذلك من إحباط إزاء التخلف الذى كانت تحياه إسبانيا ورافقت كل هذا الآمال فى التغيير كلما أوشك نظام فرانكو على الأفول المحتوم (فقد كان يرى بعض هؤلاء الشعراء ، والبعض الآخر ممن هم أكبر سنا أن هذه النهاية المحتومة للنظام قد تأخرت بشكل محبط). ومحصلة كل هذه العناصر هو انطباعهم بأن الحرب الأهلية والشعر الاجتماعى أمران من الماضى لم تعد لهما قيمة ، وهنا نجد أن مواقفهم وردود أفعالهم أكثر تنوعًا بالمقارنة بالجيل السابق عليهم مباشرة فهى مواقف تبدأ بالتوجه المحافظ ذى الصفوة الذى عليه جيرّمو كارنيرو وتنتهى بالماركسية الجديدة لخينارو تالنس Jenaro Taleus[٢] ، ونتيجة لذلك فإن التغيرات التى وقعت بعد رحيل فرانكو عام ١٩٧٥م أسفرت عن تأثيرات متنوعة فى إنتاجهم الشعرى رغم أنهم كانوا يعكسون الاستقطاب القديم خلال الأربعينات . غير أن العنصر المشترك الأكبر بروزا فى هذا الجيل هو التركيز المستمر على اللغة الشعرية المُجَددّة وعلى أولوية الوسط والخطاب والشكل بالمقارنة بالموضوع وبالمشار إليه .

نشر بعض هؤلاء الشعراء بعض دواوينهم خلال الفترة بين ١٩٦٥ و ١٩٧٠م (واعتبر النقاد بعضها من الأعمال الكبرى مثل ديوان لجييرّمو كارنير و وديوانين لجيمفرّير) وضمت المختارات الشعرية التى أعدها باتيوّ Batlló عام ١٩٦٨ ثلاثة من شعراء هذا الجيل رغم أنها مختارات مخصصة لإبراز أعمال الجيل السابق عليهم إلا أن المختارات التى أعدها خوسيه ماريا كاستيت عام ١٩٧٠م (والمقدمة المثيرة للجدل التى رافقتها)

هى التى أبرزت أهمية أعمال هؤلاء الشعراء حيث ركزت على ما هو جديد وعلى علاقتهم بوسائل الإعلام الجديدة وإغرابهم الثقافى ورؤيتهم المرتبطة بالماضى (ذات الجذور الضاربة فى عصر الباروك – أنظر جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٦م ص ١٩) . ويلاحظ أن هذه المختارات التى أعدها كاستيت جاءت فى وقت أخذت ملامح هذا الجيل تتحدد فيه، وأسهمت فى ظهور الأعمال الأولية للجيل وربما بالغت فى التركيز على الجوانب الأكثر سطحية للتجديد الأمر الذى أدى إلى الاهتمام الزائد بها من جانب النقاد الذين جاءوا بعد ذلك(٤). كما أن كاستيت كان أسقط من مختاراته بعض الأسماء المهمة .

ومع نهاية السبعينات أصبح الشعراء الجدد من أشهر الشعراء الذين تناقش أعمالهم فى إسبانيا رغم أن الأصول المعمول بها فى ميدان الأدب مثل المختارات ونشر الأعمال الكاملة والجوائز المهمة وبروز الأسماء فى تاريخ الأدب كانت لا تزال حكرا على الشعراء الأكبر سنًا وخاصة أوتيرو و رودريجيث وبالنتى وجونثاليث وبرينس وخيل دى بيدما . هناك شعراء "جدد" آخرون لم تظهر أسماؤهم فى المختارات التى أعدها كاستيت إلا أن النقد هو الذى أبرز اعمالهم ، ويلاحظ أيضًا أن بعض الذين وردت أسماؤهم ضمن المختارات أخذت أعمالهم تأخذ اتجاها آخر فى تطورها (كما اختفى البعض الآخر عن الأنظار) وهنا أصبح من البدهى ظهور تيارات جديدة من الكتابة أسهمت فى توسيع الآفاق الأولية وهى ربط الجمالية بالخبرات والمواقف الشخصية وقد مثل هذا كل من لويس أنطونيو دى بيّنا **L. A. de Villena** وخوسيه ماريا ألباريث **J. M. Alvavez** ولكن بشكل مختلف ، هناك أيضًا رافد رومانسى جديد ولغة يمكن إدراكها بسهولة ويمثل ذلك أنطونيو كوليناس **A. Colinas** أما خايمى سليس **J. Siles** فقد كتب القصيدة الأكثر تكثيفًا وتجريدًا وأقل فى المحسنات وكلها تقوم على "شعرية الصمت" . نجد كذلك تحولاً نحو الكتابة الثقافية التى تقدم لنا قصائد منظمة كأنها مقالات ويظهر ذلك فى الديوانين *الرابع والخامس* لجبيّر موكارينرو وفى بعض أعمال جيمفيرّير وخينارو تالنس وآخرين . ويمكننا أن نستوعب التنوع والثراء فى إنتاج هذا الجيل من خلال اثنتين من المختارات أولاهما *"الشعر الإسبانى الشاب"* **Joven Poesía española** التى أعدتها كلا من كونثبثيون مورال وروسا ماريا بيريدا ؛ أما الثانية فهى "الأصوات والأصداء **Las voces y los ecos** لخوسيه لويس جارثيا مارتين . فعندما نشرا خلال عام ١٩٨٠م أمكن اعتبارهما صورة

أكثر تكاملاً لهذا الجيل بالمقارنة بالمختارات التى أعدها خوسيه ماريا كاسييتّ أو من المختارات الأخرى الشعر الإسبانى الجديد Nueva Poesía española لأنريكى مارتين باردو E. M. Pardo[٥] .

عندما ندرس الشعر الذى كتب خلال الفترة من ١٩٧٠م حتى ١٩٨٠ م فى البنود التالية سوف نرى أن كثيراً من سمات الشعر عند الشعراء "الجدد" قائمة فى أشعار كتبها شعراء أكبر منهم سنا وخاصة الجيل السابق إذ إن هذا الجيل كان قد واتاه الإحباط إزاء قدرة الشعر على معالجة المشاكل الحيوية والموضوعات الاجتماعية وبالتالى انتقلوا إلى توجهات تعنى بالشكل كما إنها محدودة وهذا ما يربط الجيل المذكور بما عليه الشعراء "الجدد" من خيبة الأمل .ولهذا انتقلوا (أى الجيل السابق) من تسليط الأضواء على المعرفة الذاتية إلى أساليب أكثر وعياً من الناحية الجمالية والتناص ومناقشة الشعر لقضاياه . ويلاحظ أن الجمالية والوعى بالذات كانا من ملامح الفترة كما يساعداننا على تحديد ملامح تيار شعرى مستمر أكثر شمولية يذهب إلى ما وراء الحداثة . وتعتبر البيانات المتعلقة بالشعرية عند الجيل الجديد أفضل تعبير عن الوعى الشعرى الجديد وبالتإلى نتمكن من إدراك المعنى الأكثر وضوحا للمواقف الجديدة .

كان الشعراء "الجدد" novisimos يختلفون كثيراً فيما بينهم ازاء العديد من الموضوعات ، ولم يشكلوا أبداً مجموعة ، أو كانت بينهم اتصالات حميمة وهذا ما يزيد من أهمية نقاط الالتقاء فيما بينهم من حيث المواقف الشعرية ، فالجميع كان يدافع عن ضرورة التعبير المباشرة وحصر الاستخدام اللغوى على لغة الحياة اليومية وإعادة توجيه دفة الشعر نحو الإبداع والتجديد والفن . وتضمنت المختارات التى أعدها باتيو عام ١٩٦٨ ما أبرزه الشاعر جيمفيريد من الرغبة "فى دخول سلسلة من التجارب ذات توجهات متعددة تهدف إلى تجديد اللغة الشعرية الإسبانية التى أصيبت بالجمود" (أنظر بدرو بربنثو ٢ ، ١١٦)[٦] . وفى عام ١٩٧٤م حدد جييرّمو كارنيو وجيله بأن له "سمة مشتركة واحدة ألا وهى أعطاء الأولوية للغة من جديد" (المصدر نفسه ص١٧٩) أما أنطونيو كوليناس فقد أبرز ضرورة الاهتمام بالجمال والانسجام فى التعبير الشعرى وأعطى الأولوية لأهمية التنويه وهذا ما يدخل فى تناقص مع المعنى الحر فى (المصدر نفسه ١٣٦) وأكد خابمى سيلس أن الشعر كان بحاجة إلى نوع جديد من

الازدهار الدلالى . وعندما لاحظ أنطونيو مارتينث الآفاق الضيِّقية التى عليها الشعر الاجتماعى أكد على ضرورة أن يكون التعبير الشعرى إبداعيًا ومستقلاً (المصدر نفسه ص ٢٠٥ - ٢٨على التوالى) .

قبل هؤلاء الشعراء - إما ضمنًا وإما علانية - بتعريف الشعر على أنه معرفة وهو التعريف الذى قال به أنخل بالنتى وشعراء آخرون سابقون : وهنا نجد أن جيمفيريّر يستشهد بأنخل بالنتى عندما قال بأن الشعر "هو مهمة معرفة بواسطة الكلمة" (المصدر نفسه ص ١٢١) وفى الوقت نفسه نجد خينار تالنس يعلن "بأن العمل ليس توصيلاً ... بل تعبيراً له دلالته" (المصدر نفسه ص ١٦٩) غير أن هذا المنظور لرؤية الشعر كمعرفة حدا بالكثير من الشعراء "الجدد" للسير فى اتجاه مختلف عن سابقيهم ففى الوقت الذى استخدم فيه هؤلاء أعمالهم كحقل تجريب وإعادة بناء - من الناحية الفنية - تجارب وموضوعات شخصية بحثًا عن معرفة ذاتية **auto conocimiento** تجد أولئك - الجدد - أخذوا يتباعدون عما هو شخصى وطريف ويبحثون عن موضوعاتهم من خلال نصوص أدبية وثقافية سابقة ، وحتى يعبروا عن موضوعاتهم نجدهم قد استخدموا أبنية لغوية وشكلية خاصة ، إذ أشار الباريث إلى أنه لا يؤمن بأهمية المشاعر الشخصية بالنسبة للإبداع الفنى وأن المواد المأخوذة عن التجربة الشخصية ليست أكثر جدوى من أخرى غيرها لتكون حجره الأساس للشعر (المصدرنفسه ص٦٤). ولهذا جعل هؤلاء الشعراء الفن والثقافة فى المقام الأول وهذا ما تدل عليه العبارة التالية لألباريث "نؤكد أن الأدب والفن هما وطننا الوحيد ولغتنا الوحيدة" (الباريث ١٩٨٨ صـ١٧) .

نستطيع أن نعرف بجلاء شكل رؤية الشعراء "الجدد" لطبيعة العلاقة بين الفن والحياة من خلال مقال نشر مؤخراً لكارنيرو بعنوان "الثقافية **Culturalismo** والشعر الجديد" (١٩٩٢م) فى سياق تعليق له على إحدى قصائد جيمفيرير يشير إلى أن النص الأدبى السابق (هو فى هذه الحالة قصة قصيرة ترجع إلى بدايات القرن العشرين) يقوم بمثابة مختارات للتجربة طور الإبداع ويرى كارنيرو أن استخدام مثل هذه المختارات أو المعادلات يساعد شعراء هذا الجيل على إبداع خبرات وفى الوقت ذاته الحيلولة دون ممارسة الاعتراف والإشارة إلى الذات **autoreferencialidad** ومن هنا فهى تساعدهم على تجاوز القيود المفروضة على الموروث الرومانسى والاجتماعى الواقعى

السابقين كما تساعد على خلق تجارب أكثر صفاء واستقلالية . هذا الشرح يذكرنا بشكل ما بالمثالية الجمالية التي ظهرت في بداية عصر الحداثة ، حيث يجعل من الشعر بمثابة جهد لإضْفاء الموضوعية على التجارب (تذكر هنا مفهوم جيّن عن القصيدة على أنها تجسيد للمعاني) كما أنه - مع هذا - ينوه نحو مفهوم ما بعد الحداثة على أنه قائم على استقلال النص بالنسبة للمؤلف أو ما يشير اليه وينوه بأن هذه المعاني سوف تكون نسبية وقابلة للتغيير أكثر منها استمرارًا وثباتًا .

ترتبط غاية الشعراء "الجدد" في إبراز القوة الإبداعية للغة من خلال الشعر باعتقادهم باستقلالية بالرمز اللغوي في الشعر ، ومن الجدير أن نورد هنا تعليقًا لجييرمو كانيرو نشر لأول مرة عام ١٩٧٤ :

" تتميز اللغة الشعرية عن غيرها من الأنظمة السيموطيقية في أنها تنحو لإبراز القيمة المستقلة وغير الوظيفية للرمز... وغاية الشعر ووظيفته في مجتمع نزل بماورثه كأفكار إلى مستوى الاداة هي الكفاح من أجل أن يستعيد الرمز اللغوي جدارته وحريته" .

(بدرو برينثو ٢ ، ١٨٠)

ها نحن نرى كارنيرو يتخلى عن فكرة اللغة كمجرد وسيلة (رغم أنها وسيلة للمعرفة الذاتية) حتى تكون أكثر استقلالية وبذلك يحررها ليس فقط من القصد وفكرة الرسالة بل من أي علاقة إلزامية بالخبرة الفعلية. أي أن اللغة الشعرية - من الناحية الضمنية على الأقل - بها اعتساف . وتكررهذا التنويه بعد ذلك في المقال عندما أطلق كارنيرو على القصيدة "رسالة غير محددة المعاني **mensaje polisémico finito** ، رغم أنه ظل يتحدث عن قدرة الشاعر على السيطرة على القصيدة وبذلك ينقل لنا نوعًا من التوتر القائم بين المواقف **Logocentricas** والمضاد لها .

نرى مثل هذه الصورة المتعلقة بالرمز اللغوي ككائن يطفو بحرية مستكنة في كلمات سيلس **Siles** : "الرموز اللغوية ليست عوالم بل ترميز **Signicidad** . أي ترميز وليس معنى **Significado** وهذا يبدو أنه الظرف الخاص بزمن يرفض نفسه كتاريخ ويبحث عن نفسه في صورة مقنعة ألا وهي القناع.." (المصدر نفسه ص ٢٠٩) .

نجد موقفًا مشابهًا في الوصف الذي قدمه ليوبولدوماريا بانيرو للقصيدة كرفض للقواعد النحوية وكوسيلة لتدمير اللغة (المصدر نفسه ص ١٩٨). وهو وصف يفصح عن الانفصال الحاد الذي شهدناه في الشعرية الإسبانية الخاصة بالقرن العشرين بين الواقع اللغوي والواقع الحسي fisica وقد استخدم بعض الشعراء هذا الفصل لإبراز الطريقة التي تسير فيها القصيدة لإبداع واقع جديد (كارنيرو) ويرى آخرون أن الغاية هي أن تكون القصيدة كيانًا مفتوحًا قابلاً للنقل وربما لا معنى لها . ويمثل هذا التوجه الأخير كل من بانيرو وفيلكس دي أثوا F. de Azúa وأنطونيو مارتنث ساريّون A. M. Sarrioñ وخوسيه ماريا ألباريث J. M. Alvarez وسليس Siles . ففي عام ١٩٨٤م يتخذ فيلكس موقفًا تفكيكيًا ويصف النص على أنه رفض ويرى الرمز اللغوي على أنه شيء معرض للزوال (المصدر نفسه ص ٢٠٨ - ٢٠٩) .

وتساعد هذه الفكرة المتعلقة باستقلالية الرمز اللغوي على فهم الاهتمام المتزايد بالقارئ وهو يقوم بدور "المبدع المساعد" للنص Co- creador ، وهنا نجد بانير يقول "إن الشعر في حقيقة الأمر ليس شيئًا في حد ذاته. وليس شيئًا إلا بالقراءة" (المصدر نفسه ص ١٩٨) كما يشير تالنس Talens بأن العمل الفني له معنى في حالة واحدة هي عندما يتلقاه جمهور (ص ١٦٣) . وفي دراسة حول شعرية الشعراء "الجدد" نجد سيلس يقول بأنهم - أي هؤلاء الشعراء - يتفقون مع Jauss ومع نقاد آخرين كثيرين من الألمان متخصصين في ميدان التلقي في أن القارئ يجب أن يكون مُنْتجًا للمعاني وأن ذلك يمثل موقفًا ثوريا من اللغة (سيلس ١٩٨٨ص ١٢٦) .

توحي كل تلك الأفكار أن الشعراء "الجدد" ذهبوا بالتوجهات الخاصة بالإبهام إلى شأو بعيد وذهبوا بالنص الشعري إلى اعتباره عملية أكثر منه منتجًا وهذا ما تنبأ به الجيل السابق عليهم. وعندما يكون الرمز الشعري مستقلاً - عند تطوير وظيفة القارئ والتخلي عن غاية التعبير عن الذات autoexpresión والتعبير عن المعرفة الذاتية autoconoimiento الذي كان لا يزال مستكنًا وراء موقف هذا الجيل - نجد أن الشعراء "الجدد" ذهبوا بالشعر الإسباني إلى ما وراء مبادئ الحداثة .

وبناء على ما سبق نجد بعض شعراء الجيل يستحضرون أفكارًا وقوالب ترجع إلى بدايات المودرنيزم modernismo وإلى الطليعية والسريالية. هنا يلاحظ أن لويس أنطونيو دى بيّنا L. A. de Villena كرر بعض مفاهيم نهاية القرن عندما تحدث عن "الفن الذى يحوّل الحياة إلى مسرح – أى الفن كواقع – وعن الحياة التى تُحْيا كفن – أى الواقع كخيال". (بدرو برينثو الجزء الثانى ص ٢٠٨). وقد اعترف مارتنيث ساريّون بتبعيته لبريتون Brétón وبنجامين بيريت B. Peret وأبدع نصوصًا تشبه "الكولاج" (المصدر نفسه ص ٣٠ – ٣١) . انظر جارثيا دى لاكونشا سابقًا ١٩٨٦، ص ٢١ ، وكاستيت ١٩٧٠ ص ٣٤] ويصور لنا شعر كل من بانيرو وأثوا أصداء سريالية نراها أيضًا فى التعريف الذى يضعه هذا الأخير للشعر كحل لمرض القلب (بدرو بوينثيو. الجزء الثانى ص ٩٧). ورغم أن موقف جيمفيريّر النقدى والواعى أتسم بالعقلانية فإن شعره يحتوى على لمحات سريالية ترتبط بفكرته عن أن الشعر هو طريق لسبر أغوار ألغاز الحياة (المصدر نفسه ص١٢٢–١٢٣) حيث يطلق على الشعر "وجود سرعان ما ينفجر أمام نواظرنا" ؛ وكما أشار سيلس فقد كانت السريالية ترفض أن تقوم لغة الشعر بتعريف أو شرح الواقع (١٩٨٢ ص ١٤٠–١٥)، وهذا يساعد على فهم اهتمام الشعراء "الجدد" بالفن والجمالية السرياليين .

وهنا لابد من القول بأنه من غير المهم مناقشة كيفية وصول هذه التقاطعات مع السريالية، وهل كانت مباشرة أو من خلال أوكتابيو باث O. Paz وخوسيه ليثاما J. Lezama أو من خلال كتاب إسبانوأمريكيين كان الشعراء الجدد معجبين بهم. وعلى أية حال فقد وجد هؤلاء الشعراء جذورا تساند رؤيتهم للإبداع الشعرى على أنه شىء منفصل عن العقل وعن المعنى المنسجم وحتى عن المعرفة الذاتية autoconocimiento(٧) ويرى البعض أن ذلك خرج علينا بشعرية تنظر إلى الكتابة كلعبة Juego (انظر كاستيت عام ١٩٧٠م ص ٤٢) أما آخرون وخاصة كوليناس Colinas فقد طوّروا موقفًا رومانسيًا جديدًا أمام الشعر كمصدر للمفاهيم الغامضة ولاحظ "أن كل بيت شعر يجب أن يحمل معه من التنويهات المثيرة (بدرو برينثو الجزء الثانى ص ١٣٦) .

يرتبط مفهوم التوجه "غير المحدد" فى الشعر بنوع من الإحباط – فى رأيى – إزاء الإمكانية المتاحة لاقتناص المعنى بواسطة العمل الفنى، وهو إحباط يستكن فى أعمال

الكثير من هؤلاء الشعراء (وخاصة كارنيرو وجيمفيرير) كما نراه فى الكثير من كتابات الشعراء الأكبر سنًا خلال نفس الفترة، ويرجع هذا الإحباط، كما أشار جارثيا دى لاكونشا، إلى الباروك الاسبانى الذى كان مصدر إعجاب الكثير من الشعراء "الجدد" (جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٦ ص ١٨-١٩)[٨] فقد كانت جهود شعراء وفنانى الباروك لإبداع أشكال جميلة وعبقرية تتجاوز حدود الزمن والتقادم وفقدان الأمل نموذجًا يحتذى بالنسبة لبعض الشعراء "الجدد" كما كانت نموذج بحث مستحيل .

ويشكل موقف الشعراء "الجدد" إزاء اللغة وكذلك جوانب متعددة من شعريتهم ثورة عميقة ، ذلك أنهم ذهبوا بما بدأ به الشعراء السابقون عليهم إلى آفاق بعيدة، فقد كشفوا من تعريف الشعر على أنه مرحلة وتنصيص للواقع وهو الذى ظهر مسبقًا لكنهم تخلوا عن البحث عن أية معانى ثابتة وقلبوا مفهوم اللغة على أن لها بعدا واحداً كما أنها مستبدة - وهذه مفاهيم كانت بمثابة حجر الأساس بالنسبة للغة الشعر للدكتاتورية الفرنكوية وكذلك بالنسبة للشعر الاجتماعى الذى يناقضها - وأسقطوا من حساباتهم أيضا بدرجة ما مفهوم الشعر الذى كان سائداً مع بداية عصر الحداثة خلال العشرينات. وطبقًا لما قال به خايمى سيلس نجد أن لغة هؤلاء الشعراء التى تعتمد على شعرية استقلال الرمز اللغوى أدخلت بلاغة جديدة تقتضى إعادة تقييم بالكامل للموقف من الواقع ومن المعنى (سيلس ١٩٨٨ ص ,١٢٦ انظر أيضا جيمفيرير ١٩٧١ ص ٩٥-٩٧، وبوسونيو فى كارنيرو ١٩٧٩ ص ٢٧-٣٠) .

يعتبر تناول الشعر لنفسه (الشعر الشارح) **metapoesía** أحد أبرز الأمثلة الثورية ومن الأجناس المهمة خلال تلك الفترة (سواء كان ذلك فى أعمال الشعراء الجدد أم عند من هم أكبر سنًا) فهناك قصيدة تتحدث عن نفسها، فعندما تشير إلى عملية الشعرية وإلى زوال الحدود الفاصلة بين الخيال الذى يتضمنه النص وبين الواقع الخارجى تدخل فى تناقض مع التوقعات العادية لقارئ يبحث عن معنى ثابت وقابل للتطبيق على عالم الواقع، لكن يرى القراء أنفسهم فى إطار عالم ذى حدود غير ثابتة، وهنا نجد أن الرمز اللغوى من هذا المنظور يتجاوز أى معنى، وتتجاوز العملية الشعرية المشروع. ها نحن نرى القراء فى إطار العالم المتخيل للقصيدة وعليهم أن يلعبوا أدواراً أكثر شبهًا بالأدوار التى يقوم بها المؤلف غير الظاهر كما أن الدعوة موجهة إليهم للمشاركة فى النص وزيادته .

٢ – الفن كارتقاء وملاذ: جيمفيرير وكارنيرو وأوثوا وكوينكا Cuenca

رغم أن بير جيمفيرير Pere Gimferrer لم يكن أكبر الشعراء "الجدد" سناً إلا أنه كان من أوائل الذين نشروا دواوينهم، وظل واحداً من الشعراء والكتاب الأكثر تأثيراً ضمن أفراد جيله[٩] وقد لاحظ الشاعر فى مقالته حول مفهومه للشعرية والتى تضمنتها المختارات التى أعدها خوسيه ماريا كاستيت (١٩٧٠ص ٥٥-١٥٦) أنه قضى شبابه متخذاً الفن والأدب ملاذا له حيث كان يقرأ بمعدل ثمانى ساعات يومياً وركز جلّ جهده على إنتاج المودرنيزم وعلى السريالية وعلى شعر جيل السابع والعشرين وسان جون بيرس Saint John Perse وإليوت وعزرا بوند. أولى اهتمامه أيضاً بالسينما وبموسيقى الجاز ومعنى هذا تأكيد لولعه الكامل بالفنون والخبرة الجمالية كطرائق للعثور على المعنى[١٠] .

يلاحظ أن الخبرات الشخصية للشاعر من خلال ديوانه "البحر يحترق Arde el mar (١٩٦٦م) تتحول من خلال الصور ومن خلال التناص الفنى. وقصيدة "أنشودة لفينيسيا أمام بحر المسارح" Oda a Venecia ante el mar de los teatros جيمفيرير ١٩٧٩م ص ١٩-٢٠) هى مثال حى على ما نقول فأغلبها عبارة عن ذكريات يحتفظ بها المتحدث من أيام يفاعته فى فينيسيا وتم تصويرها فى القصيدة كما لو كانت جزءاً من حلم :

يعلو مد، وردات بهلوانية	Asciende una marea, rosas equilibristas
على العقد الكهربائى لليل فى فينيسيا	sobre el arco voltaico de la noche en Venecia
ذلك العام من يفاعتى الضائعة،	aquel año de mi adolescencia Perdida,
رخام فى "دوجانا" كما لاحظ باوند	mármol en la Dogana como observaba pound
وكتلة نعش فى القنوات المكثفة	y la masa de un féretro en los densos canales.
اذهبوا بعيداً ثم أبعد فى عمق الليل،	Id más allá, muy lejos aún. Hondo en la noche,
على بساط "دوكس" ظلال متشابكة،	sobre el tapiz del Dux, sombras entretejidas,
أمراء أو حوريات حطمهم الزمن	príncipes o nereidas que el tiempo destruyó.
(جيمفيرير ١٩٧٩ ، ١٩-٢٠)	(Gimferrer, 1979, 19-20).

نلاحظ أنه كلما قام المتحدث بتشكيل صور الجمال المثالية يزيد من التجريد ويوسع من رحابة المشهد من خلال التنويه إزاء الآدب والفن. كما أنه يضع العالم الذى يصفه فى إطار خلف الواقع: فهو لا يصف مكانًا فى المدينة نفسها بل ربما كان يصف سلالم مسرح يقوم بتمثيل مشهد فى بحر فينيس الذى يُدخل فيه المتحدث ذكرياته وتنويهاته. وفى الوقت ذاته ينتقل المتحدث/الشاعر أيضا من الحنين إلى الماضى إلى إطلالة تأمل حول عملية الإبداع الشعرى وحول قيمة إعادة إبداع الواقع فنيًا، ومعنى هذا أنه يحاول إحداث تغليب لعالم الفن على عالم الواقع اليومى ويناقش مهمته وينتهى به الأمر وهو يشهد فقدان كل شيء – أى ذكرياته ومحاولاته فى كتابة قصيدة وخيبة أمله فى جهده للعثور على قيمة فى الشعر . ومع هذا يجعلنا نشعر رغبته فى تجاوز قدراته المحدودة من خلال الفن ، والمحصلة هى أننا بصفتنا قراًء يمكن أن يواتينا الشعور بالجمال الذى يبحث عنه دون جدوى ومن هنا فالقصيدة يمكن أن ينظر إليها كباعث وحافز لطريقتنا فى رؤية العلاقة بين الواقع وبين تحولاته فى الفن ، أكثر من كونها – القصيدة – مستودعًا للمعانى الثابتة .

هناك قصائد أخرى فى الديوان تؤدى إلى خبرات مشابهة ، فقصيدة "ماثوركا هذا اليوم **Mazurca en este día** نجد أن تفاصيل أسطورة إسبانية ترجع إلى العصور الوسطى لها الغلبة على حكاية طالب حديث فى مدينة سلمنقة ويتم هذا من خلال العديد من الموارد الأدبية (مثل الصور التجريدية والتجسيد والتمثيل الرمزى لصولجان آيل للزوال) :

طبول الغروب!	**Trompetas del poniente!**
عبر باب مهيب،	**Por un portillo, bárbaro,**
العباءة مُتَفَلِّتة، عقعق فى الأعلى، السلة	**huidiza la capa, Urraca, arriba, el cuévano**
كانت تتلون بالأحمر بين أصبعيه الخشنين،	**se teñía de rojo entre sus dedos ásperos,**
كان ينزلق الصولجان الموشى فى صدريته،	**desleíase el cetro bordado en su justillo,**
وكان الضوء هادئًا فى عينيه اليحمورية	**quieta estaba la luz en sus ojos de corza**
فوق همهمة النهر وهو يلعق الجرف .	**sobre el rumor del río lamiendo el farellón.**
(المصدر نفسه ص ١٧)	**(ibid.,17).**

أدت عملية التجريد الدائمة والمعقدة لكافة العناصر الموروثة عن العصور الوسطى أن نراها لاعلى أنها طُرَف أو أشياء بل على أنها "أدب" – كأننا نشهد إعداداً فنيًا لعناصر منبثقة من أعمال فنية سابقة – تتقدم هذه الخطوات ومعها تنويهات أدبية أخرى على الصورة المفترضة لطالب في سلمنقة والتى ظهرت لأول مرة فى منتصف القصيدة وتم نسيانها فى النهاية . وتقدم لنا القصيدة على أية حال رقصة فنية أكثر من كونها قصة واقعية وكذلك نموذجًا للطرائق التى يتبعها الفن لتشكيل الحياة .

وعلى نمط مشابه يلجأ الشاعر إلى استخدام التنويه إلى سرد قصصى لأنطونيو أويوس وبينتت **A. Hoyos y Vinent** كمعادلين للوحة فريدة فيها بذخ .. قصيدة "الجلاجل" **Cascabeles** (وهى النص الذى استخدمه جيرمو كارنيرو لتحديد ماهية الشعر الثقافى **Culluralista** للشعراء "الجدد")، وفى قصيدة "يوليو ١٩٦٥م" نجده يقلد عن عمد أسلوب ديوان "أنشودة **Cántico** لخورخى جيِّن حتى يضع نصهً هو فى إطار تأكيد حداثى سابق للحياة . ويلاحظ أن التناص فى كافة هذه الأعمال يعكس الحيوية التى يمكن أن تعود على الحياة من الفن[11] ومن هنا فإن ديوانه "البحر يحترق" يمثل الموقف الجمالى الذى عليه هؤلاء الشعراء وكذلك طريقتهم لأعطاء الأولوية للأدب على الواقع وإبداع قصائد تحدو بالقارئ إلى التعاون .

تحدث جيمفيرير عن قصيدة "الموت فى بيفرلى هيل **La muerte en Beverly Hills** بأنها قصيدة واحدة مطوّله تقوم على" واقعة شخصية" وتقدم لنا منظوراً محزنًا للحب (جيمفيرير ١٩٧٩م صـ ١٣) ومع ذلك فما يلفت انتباه القارئ هو الطريقة التى تتلاقى وتختلط فيها كل من الصور التجريدية واستحضار الممثلات الشهيرات ومشاهد من أفلام وصور الطبيعة محدثة خبرات وجدانية وحنينا إلى الماضى، فنجد مثلاً فى ديوانه "البحر يحترق" أن عناصر الحياة الفعلية مغطاة بمستويات من الصورة والتنويه رغم أنه الآن يشار كثيراً إلى الثقافة الشعبية . إلا أن منها إبداع التجربة اعتماداً على التناص وهو يشبه ما كان عليه الديوان السابق ، فالشعر الحر الذى نراه فى الديوان السابق ما نجده بطل الحلبة بلا منازع فالأبيات المطولة التى تكاد تصل إلى النثر

الشعرى ترسم لنا لوحات فياضة فيها جمع بين المتناقضات من الحسية والحنين إلى الماضى وتهديد الموت والفناء . ومن حين لآخر نرى ملاحظات عرضية (تعتمد أيضا على إشارات الأفلام) وقد أسهمت فى إضفاء وتشكيل مناخ الأيام الخوالى :

ابتسامات جان هارلو ! الغرفة عند الفجر والبحر يتلألأ

موسيقى فى كافة أرجاء محطة الرغبة المنسية. نخيل وضوء دوّار للشاطئ وهو يشتعل.

....

أعرف أظافرك المطلية بالأحمر ووجهك البيضاوى الغامض وابتسامتك اللينة والرطبة لنيمفيت،

هذه الملابس السوداء وهذه الشبّاك وقفازاك اللذان يغطيان ساعديك و"سوتيان" النهدين ،

هذا الظهر الذى يرتعش وينبض كأنه عامود زئبق .

عند الصباح سيجدوننى ميّتا وسيتصلون بشارلى شان

Sonrisas de Jean Harlow ! El bungalow al alba y el mar centelleante.

Música por toda la olvidada estación del deseo. Palmeras, giratoria lu-

[minosidad de la playa encendiéndose

....

Ya conozco tus unas pintadas de rojo, el óvalo hechicero de tu cara, tu

[sonrisa pastosa y húmeda de nymphette,

estos vestidos negros, estas mallas, tus guantes hasta el codo, el encaje

[de los pechos,

esta espalda que vibra y palpita como una columna de mercurio.

Cuando amanezca me encontrarán muerto y llamarán a Charlie Chan.

(Gimferrer, 1979,55).

ألف جيمفيرير ديوان "فاكهة غريبة Extraña fruta" عام ١٩٦٨م ووصفه بأنه عمل تجريبى وقرر ألا ينشره (المصدر نفسه ص ١٣) فقصائد هذا الديوان ومعها بعض النصوص القليلة التى ترجع إلى الفترة المذكورة والتى ضمها إلى كتابه "قصائد ١٩٦٣ - ١٩٦٩"، تعود من جديد إلى مزج المشاهد والصور والتنويهات (إلى الموسيقى والكتّاب والأفلام) وغالبًا ما تسهم فى خلق حالة وجدانية مفعمة بالحنين إلى الماضى . كما نجد ملاحظة جديدة من خلال الإشارة إلى حرب فيتنام وإلى بعض الأحداث التاريخية ، ومع هذا فهذه الأخرى " تسهم فى اللهجة الذاتية التى تعبر عن الإحباط والتضعضع .

وابتداء من عام ١٩٧٠م أخذ جيمفيرير يكتب شعره بالقطلانية رغم أنه ينشره مع ترجمة له بالقشتالية[١٢] ، ويمثل قراره كتابة الشعر بالقطلانية التزاما ذاتيًا بلغته الأم التى عانت التهميش على يد النظام الفرنكوى كما يرتبط القرار بالتغير الذى طرأ على موقف الشاعر فقد تحدث كاستيت على تنامى شعوره بالطبيعة الفانية وغير المفهومة للواقع وصحب ذلك اهتمام دائم باللاشعور (أنظر كاسالدويرو فى جيمفيرير ١٩٧٨م ص ٩ - ١١) ويمكننا أن نلمس هذه الملامح فى المرايا Els mirlls (١٩٧٠م) وفى "ساعة معتمة" Hora foscant (١٩٧٢م) ونار عمياء Foc cec (١٩٧٣م) .

تحدثت مارجوت بيرسن M. Persin عن أن أول هذه الدواوين نجد فيه أن الصورة المسيطرة للمرآة ترسم موقفًا فيه خيبة أمل سواء إزاء الشعر أو إزاء الحياة الإنسانية. فالديوان يعالج بوعى موضوع الإبداع الشعرى فهناك بعض النصوص التى تتناول الموضوع بشكل حصرى[١٣]. وصور المرايا وما تعكسه لا تمثل مجرد عدم فهم للأشياء واستحالة الثقة فى أى منظور بل تبدع أيضًا سلسلة من الفخاخ للإيقاع بالقارئ الذى يرى أن من يتحدثون فى القصيدة يتناقضون مع مواقفهم هم (بيرسين ١٩٩٢ ص ١١٣- ١١٨) إن التنويه ببعض الشعراء وما يأتون به يرسم أنماطا معقدة، والإشارة المحددة للكولاج Collage كلها تجعلنا ننظر إلى الفن على أنه مجموعة من المستويات المتعددة للمعنى .

ويعتبر ديوان "المرايا" تجسيداً للوعى بالذات ومناقشة الذات autocuestonamiento الذى كان سائداً فى جزء كبير من شعر تلك الفترة، كما يمثل الديوان التوجه نحو أدب

يتناول النظرية التى اتخذها بعض الشعراء "الجدد" فى منتصف السبعينات، ولما كان هؤلاء الشعراء قد أبرزوا قبل ذلك الإبداع واعتبار لغة الشعر ذات مكانة أكبر واستقلال الرمز اللغوى فقد تبنوا بعد ذلك مواقف تزداد تأملية ووعيًا بالذات. وعندما يتأمل الشاعر إنتاجه فإن معظم قصائد ديوان المرايا "تقلل كثيراً من إبراز صوت المؤلف" [برسين ١٩٨٢م ص ١٢٢] كما يأخذ بالقارئ إلى عالمه المتخيل. أما الديوانان الآخران (ساعة معتمة ، ونار عمياء) فلا يعكسان هذا الوعى بالذات autoconciencia فهما يطرحان رؤية حزينة للوجود كشىء عارض ومتخيل وينوهان بالتوتر الباروك الذى كان يقع بين الإحباط والرجاء (انظر كاستيت فى جيمفيرير ١٩٧٨م ص ١٢-١٨) .

ربما حدًا بنا النهج التجريدى الذى سار عليه جيّرمو كارنيرو فى ديوانه رسم الموت Dibujo de la muerte (١٩٦٧) لرسم الواقع وكذلك صوره المعقدة واستخدامه الدائم للتنويهات الفنية إلى أن نركز اهتمامنا على الجانب الشكلى فى إبداعاته إلا أن هذه الجوانب تستخدم لتوصيل موضوع فلسفى مهم. فالديوان يصور لنا أزمة بين جمال الأدب والتضعضع decadencia والفناء الإنسانيين. وهذا التوتر الذى إذا ما وجدناه فى قصيدة من مدرسة المودرنيزم لعرفنا المحصلة (ربما متناقضة) إلا أن التوتر لا يتمخض هنا عن حل أبداً : إذا يؤدى إلى سلسلة من الخبرات المتناقضة لدى القارئ وربما أدى إلى الدعوة إلى توسيع الموضوع والاستمرار فيه .

نجد كل هذا فى قصيدة "أبلا" Avila حيث تبدأ بوصف أثر جنائزى خاص بالمدينة[١٤]:

فى أبلا الحجر محفور عليه قلوب صغيرة من الصدف
وعصافير فارغة العيون كأنها الحديد الذى دقّه فانسيلى،
أزميل من ريش ولا يجرى فى جروحه، كما لم يجر الدم أبدًا،
مثلما يتفجر الرخام من رقابه المقطوعة ويتشابك على حافة الأصابع
فى انتشار محسوب للبتلات والأغصان
وفى جماجم رقيقة تكاد تكون شفافة فى عتمة القباب

En Ávila la piedra tiene cincelados pequeños corazones de nácar

y pájaros de ojos vacíos, como si hubiera sido el hierro martilleado por Fancelli,
buril de pluma, y no corre por sus heridas ni ha corrido nunca la sangre,
lo mismo que de sus cuellos tronchados sólo brota el mismo mármol que se
[entrelaza al borde de los dedos
en un contenido despliegue de pétalos y ramas,
en delgados cráneos casi transparentes en la penumbra de las bóvedas
(Carnero, 1979, 77).

ومن حيث البداية نجد وصف أجزاء من الأثر يجتمع مع صور استعارية: وكلاهما يستحضر مفهوماً للأثر (وينسحب ذلك على مدينة أبيلا) على أنه وحدة واحدة متناقضة ، فهو من ناحية لم تدب فيه الحياة أبداً ولازال دون حياة: يجرى فيه الرخام بدلاً من الدم وهذا يبدو غير واقعى من الناحية الفنية وبعد ذلك نجد المدينة مليئة بأطفال "ولدوا من الرخام من أجل الموت" كما تضم جسداً "رائع الجمال بشكل يزيد عن تخيله حيا" وهنا نجد أن جمال الأثر يرتبط بانعدام حيويته إذ يذهب إلى ماوراء واقع عالمنا وبالتالى لابد أن يظل منفصلاً عنه .

أما مكونات الأثر فلها سمات الجثمان وتحدث تأثيراً هو الفزع الذى يُتَوِّج بجمجمته ومشهد كلب "ميت على الحجر"، وعندما نرى الأثر يمثل أشخاصا وحيوانات عاشت وماتت فهو يقلد ويعكس فناءه وأنه عرض زائل. والمحصلة هى أن القصيدة تطرح أمامنا منظورين متناقضين إزاء الفن بينما نجد أن اعتمادها على الواقع يفرض عليها تصوير ما عليه عالمنا من طبيعة زائلة وفانية .

يفقد المتحدث الأمل إزاء هذا التناقض : فهو يذكر فقرات من أعمال فنية ويجد نفسه غير قادر حتى على "إعادة تصور موته". وهنا يبدو أنه يبحث عن شيء جمالى وفى الوقت ذاته يحاول إبراز الطبيعة الفانية للفن بنفس الدرجة التى يصور فيها هذا الأخير الحياة، فالحديث عن بار حديث نسمع فيه صوت أسطوانة ينوه بالهبوط إلى أرض واقع متحجر وليس له معنى (انظر المصدر نفسه ص ٧٨) وتنتهى القصيدة متحدثة عن نفسها كلما استغرق المتحدث فى وصف عدم قدرته على الإمساك بتلابيب

"حفنة من الكلمات" أو أى ذكرى يجعلها وسيلة "لتخيل أننا سوف نتمكن يوما ما من إبداع أنفسنا بأننا عشنا" (ص ٧٩) وقد أسفرت المحاولة الفاشلة فى حل للمنظور أو الوصول إلى نوع من السلوى عن شعورالمتحدث بعجزه (وليس الشاعر كانيرو) عن كتابة قصيدة جيدة .

وعندما يسير القارئ على خطى الشاعر ينغمس فى التناقضات التى يعيشها هذا الأخير ويشعر بقيمة الفن على أنه يرتقى فوق مستوى الحياة وأنه (القارئ) فى الوقت ذاته ملوث بالحياة. وعلى أية حال نجد أن كلا المنظورين فيهما إحباط : فالأول يعرّف الفن على أنه دائم لكنه غير واقعى أما الثانى فهو يجعل الفن عرض زائل. وهنا نجد أن المتحدث - الشاعر عندما يعلق على تصرفاته فى نهاية المطاف فإن جهوده الإبداعية تبدو فى نظرنا متناقضة ومحدودة مثلها فى ذلك مثل الأثر الذى تولى وصفه[١٥]. وربما نشعر نحن أيضا بأن تصرفاتنا (عندما نتأمل أعمالا فنية وعندما نقرأ قصائد) قد تكون متناقضة ومحدودة .

ومن هنا نجد قصيدة "أبيلا" تجسد الموضوع والتجربة البارزين فى ديوان "رسم الموت": أى الرغبة فى التجاوز والارتفاع على الفناء من خلال الفن وكذلك محدودية وفشل هذه الرغبة. ويلعب استخدام المواد الجمالية لتصوير ذلك البحث الجمإلى دوراً مهمًا فى هذه القصيدة وفى الكتاب ككل وشاعرنا (كانيرو) هو هنا على ما عليه حال جيمفيرير ، إذ يتخذ الأعمال الفنية والتناص الأدبى وجمالية القرن الثامن عشر وتأمل الفن معادلة لموضوعاته: فالمشار إليه الحقيقى فى قصائده هو موضوع العثور على معنى فى الفن وفى الأدب ويؤدى هذا إلى إيجاد جنس يختلف كثيراً عن الشعر النمطى خلال الخمسينات وبداية الستينات أى عندما كانت تقنية السّرد الشعرى تدفع لسلوك عملية المعرفة الذاتية **autoconocimiento** . وتقوم الأشياء الفنية على استعارات وأوصاف فيها رقى وبلاغة وتُصَب فى قالب هو الشعر الحر الذى ينساب إيقاعيًا وفى مفردات وصفية كثيرة ، وهنا نجده يجيد استخدام الصفات والظروف . وعلى ذلك فالأسلوب المستخدم يجعل من التقنية الجميلة للقصيدة جزءًا من موضوعها فى الوقت ذاته .

تحدو بنا هذه السمات الأسلوبية إلى ربط شعر كانيرو بالحداثة (والتى تضم ما عليه "المودرنيزم" وما عليه جيل "السابع والعشرين") وهنا نجد أن الصلة مفيدة نوعًا ما إذ إنها تبرز العودة إلى شعر يدرك ابتعاده عن الحياة اليومية وعن التراكيب المألوفة وعن التوجهات السردية. غير أنه خادع من جهة أخرى فإنتاج جيّرمو كانيرو يختلف عن الحداثة فى جانب مهم على الأقل ، فإذا ما كان الشاعر الحداثى (لنقل خورخى جين على سبيل المثال) يرىالقالب والرمز اللغوى وسيلة لتجسيد المعانى فإن كانيرو ينظر إليهما على أنهما أكثر استقلالية وعلى أنهما مصادر لعملية مستمرة وعلى أنهما مضادان للعقلانية antiracionales (انظر بوسونيو فى كارنيرو ١٩٧٩م ص ٥٩) وإذا ما بدت قصيدة مثل "الكمال Perfección" بأنها تشيّد مجموعة من الصور لقولبة واعية للتجربة فإن قصيدة "أبيلا Avila" تغوص بنا فى خضم تجربة التعمق الفنى المفتوح والمستمر .

يقدم لنا ديوان كارنيرو التالى حلم إشبيّون El sueño de Escipión (١٩٧١م) خطوة أخرى فى طريقه المضاد للواقعية والمضاد للعقلانية. وقد أصاب كارلوس بوسونيو عندما أشار إلى غيبة أى تعبير عن المشاعر فى الديوان والتجريد الذى يصل إلى أقصى حد فى الوصف وتنامى تناول الشاعر لقضاياه (المصدر نفسه ص ٥٣-٦٦) ومصدر هذه السمات جميعها هو الطريقة التى يذهب بها الديوان إلى ما هو أبعد من الموضوعات والأشياء الواضحة، وكذلك إبراز عملية الإبداع الشعرى. ومن أمثلة ذلك قصيدته "حديقة إنجليزية" إذ تبدأ بأن تأخذ بأيدينا إلى ما هو أبعد من موضوعها المفترض .

Disposición convencional	استعداد تقليدى
y materia vigente, acreditada	ومادة صالحة، وعروض
prosodia: ilustraciones	معتمد: صور
que es sabio intercalar tanto en la vida misma	من الحكمة إدماجها سواء فى الحياة
como el discurso del poema. Darles	أو فى خطاب القصيدة. أن تَهبَا
un ingrediente de ternura.	نتفة حنان
(ibid., 129).	(المصدر نفسه ص ١٢٩)

يتولى كانيرو قلب العلاقة الطبيعية بين الموضوع ومسلك العمل بحيث ، يضع هذا الأخير فى مصاف أعلى من الأول، ويتم التركيز على هذا القلب من خلال التناقض بين العنوان الواقعى للقصيدة والتأمل البطئ الذى عليه المتحدث - الشاعر لعملية الكتابة وبين غيبة التفاصيل عن الحديقة وكثرة الصور التى تبرز عمل الشاعر، وعلى ذلك فكل تلك العناصر تجعلنا نشعر بأن الحديقة ليست إلا وسيلة لمعالجة موضوع آخر ، وسرعان ما نكتشف أن هذه الحديقة تستخدم لاستحضار حب كان يعيشه المتحدث فى الماضى :

الأشجار بدون عصارة والأجساد دون نور	Los árboles sin savia y los cuerpos sin luz
تعطى فى شجر الحور الذى زال	dan en las alamedas ya borradas
للرياح قوتها ، والخلود	al viento su rigor, y la inmortalidad
موروث مؤكد لما هو ميت	es patrimonio firme de lo muerto.
هكذا كان جسدك ، وتذكره الآن	Así tu cuerpo fue. Y recoedarlo ahora
هو عالم بدون صدى ، مدينة خاوية	es un mundo sin eco, una ciudad vacía
حيث ربما كان لحمه فقط	donde sólo su carne
واقعًا مثل هذه الأرض الغائبة	tuviera realidad, como esta tierra ausente
(ص ١٣٠)	(130)

هناك جامع مشترك بين الحب والحديقة وهو اللاواقعية وكذلك الطريقة التى زالا بها بالنسبة للمتحدث - الشاعر، فهذا يصف كليهما من خلال صور بلا حياة لكنهما يترابطان بعمليات الفن، ويذهب بنا هذا الوصف إلى الموضوع نفسه الذى نجده فى قصيدة "أبيلا" وهو الوعى بأن بذل الجهد لتشكيل الحياة من جديد فى قالب فنى لا يمكن أن يحول دون التأثير المدمر للزمن . وبعد ذلك سنرى أن الواقع الذى يرد على الذاكرة ونتأمله يتبدى وكأنه لوحة (وهنا نسأل أنفسنا فيما إذا كان ما نتحدث عنه حديقة أم أنه لوحة لحديقة) وعلى هذا يتبع كل من المشار إليه والموضوع عملية تحويلهما إلى شعر، وينتهى الأمر بالمتحدث منبها إلى رؤيته المتناقضة للفن على أنه شىء محدود لكنه ذو قيمة عالية "وفى خيال الهواء/ وفى رسمه الدقيق نجد رمزاً للمجد" (ص ١٣٣) .

وهنا يمكن للقارئ أن يتساءل فيما إذا كانت هناك حديقة قبل ذلك أو حتى لوحة فيها منظر لحديقة أو أن الحديقة كانت مجرد صورة أبدعها المتحدث الشاعر للتعبير عن ذكريات حبه في الماضي (وربما كانت الحب متخيلا) غير أن الأمر الأهم هو في نهاية المطاف أن القصيدة حيّدت الواقع المحدد بالكامل وكذلك كل ماهو مشار إليه، وفعلت عكس ما سبق إذ قدمت ووضعت في المقام الأول عملية تحويل الحياة إلى شعر وأبرزت في النهاية قيمة الفن ومحدوديته .

وعندما يحدث هذا فإن قصيدة "حديقة إنجليزية" والديوان الذي ينسب إليها يبتعدان عن التوجه النمطي للحداثة وعن العمل الفني ككيان مستقل ويدلفان بنا في عملية نجد فيها مزاجا وخلطا بين الموضوع والتقنية والتعليق كما نجد النص والمؤلف الضمني والقارئ يتعاونون بطرق مختلفة. وهذا ما يضع الشعر في إطار ما وصفه جان فرانسوا ليوتارد بأنه حدث، وهو أن الشاعر عندما لا يثق في إمكانية تشكيل معاني فما يركز عليه هو عملية الإبداع ويدعونا إلى التركيز في عملية القراءة (ليوتارد ص ٧٢ والتاليات لها). هذا التوجه الذي عليه كانيرو الشعر الشارح (metapoética) ومحاولة التوصل إلى قيمة من خلال العملية الشعرية إزاء انعدام الثقة في أي مُنتج شعري يوضحان تحييد وتهميش الواقع ويعبران عن البحث عن ملاذ في اللغة بحيث تضعه هو ورفاقه في إطار التعريفات الأكثر عمومية لما بعد الحداثة (ومع ذلك يرتبط إنتاجه ببعض المواقف الطليعية. أنظر كالنسكو ص ١٧١ والتاليات ، وص ٢٢١) .

يحدد الديوانان التاليان وهما "تنويعات وصور حول موضوع لابروبير" Variaciones y figuras sobre un tema de la Bruyére (١٩٧٤م) وديوان "الصدفة الموضوعية" El azar objetvo (١٩٧٥) تغيراً ينتقل بشعر كانيرو إلى حدود الجنس الشعري فالكثير من قصائد هذين الديوانين تتخذ لهجة فيها خطاب وغالبًا ما نراها في صورة مفاهيم عقلانية ، كا أنها تسبر أغوار بعض جوانب وتناقضات التعبير الشعري وكذلك موضوع العلاقات بين الواقع وتفسيره من خلال اللغة . ومع هذا فالمنظور الظاهري العقلانية يخفي وراءه منظوراً معقداً: فالحجج التي يطرحها غالبا ما ترتد ضد نفسها وتقوض نفسها ومن هنا فهذان الديوانان أصبحا نماذج لأفكار كانيرو عن حرية الرمز اللغوي ونسبية المعنى وتزامن الحاجة واستحالة الارتقاء بالحياة إلى مصاف الفن .

اتخذ فيلكس أثوا منظوراً أقل عقلانية إزاء الشعر بالمقارنة بجيرّمو كانيرو، ووصل به الأمر أن تحدث عن الشعر مشيرا إلى نوفاليس Novalis على أنه "المخدر الذى يداوى الجروح التى أحدثها العقل" (بدرو بربنثيو الجزء الثانى ص ٩٧) لكننا نشعر أنه وراء هذه اللهجة الساخرة بوجود اعتقاد وإيمان جاد بالشعر كرطريقة للتعبير لا تعدلها طريقة أخرى . كما نراه فى معرض تقديمه لأشعاره عند نشرها كاملة عام ١٩٨٩م يفرق بين "المعنى significación" الشعرى الذى يؤدى إلى إبداع معانٍ جديدة مفتوحة ، وبين القيمة الوظيفية instrumental للخطاب (أثوا ص ٩-١٠) .

وبناء على هذا الموقف نجد إنتاج أثوا Azúa يستخدم أصداء من الحياة ومن الأدب لتوليد خبرات مركبة وغامضة إذ نجد فى كثير من قصائده كل أنماط الصورة الحسّية مع تنوع كبير فى الإيقاعات "والبحور" الشعرية ، كما تكثر التنويهات الأدبية والتاريخية والفلسفية لكنها ليست بالكثرة التى نجدها عند كل من كارنيرو أو جيمفيريّر. ففى Giorgione . من Edgar en Stéphane (١٩٧٤م) نجد أن لوحة للرسام الإيطالى تستحضر خليطًا من الصور الخاصة بعاصفة وبحالة خوف وتنّبئ بالحياة المستقبلية للمسيح :

العاصفة تئن،	gime la tempestad, ...
إلا أن العنب المعصور وهياج سبتمبر	pero la uva prensada y el furor de septiembre
كرئيس ملائكة سكران	como un arcángel ebrio
يقودنا إلى الأشواك والصلْبْ	nos conduce a los hielos y a la Crucifixión.
(أثوا ص ٨٥)	(Azúa,85).

وبهذه الطريقة نجد التناص المأخوذ عن عصر النهضة يؤدى دوره فى الوقت ذاته كمعادل للحالة الوجدانية للقصيدة وكذريعة غامضة بالنسبة لسلسلة من ردود الفعل الذاتية لدى القارئ. ويمكن تفسير هذه الوسيلة كذريعة للعب .

أحيانا ما يمزج أثوا بين تنويهات لعدد من الأعمال والأماكن والأحداث حتى يبدع شيئًا يشبه "كولاجا" من الأصداء والحالات الوجدانية. فقصيدة "مقهى راقص Café danzante" من ديوان الحجاب على وجه أرجامنون El velo en rostro de Argamenon (١٩٧٠)

تجمع بين شخصيتين من "المسلّحون الثلاثة **los tres mosqueteros**" وهما إستوينا **Estonia** و **L'Orangerie** أورانجرى فى مشهد على طريقة اللقطات الكوميدية (أثوا ص٥٣) كما نجد الشاعر فى مقام آخر يخلط مجموعة من الذكريات والصور الحسية : فقصيدة "المرثية السادسة **Sexta elegía**" فى الديوان المذكور تستخدم هذه التقنية لاستحضار ذكريات تلميذ .

أيتها المدْرسة ، منذ وقت طويل وأنا أتمثل دلالتك:
أبله بكل معنى الكلمة ملفوف بطبشور روح سمكة بحيرة
خد أشقر دون شعر وكلمات متلعثمة
غضب وبلاهة كصولجان، آه يا أمهات الأبطال،
كمظلات فوق الأعناق المتصلبة
وفوق القطيع الذى يجلس على الأدراج ومقعد المتهم؛
سبورة مثل حجاب المعبد كأنها ستارة قذرة لدُشّ

....

وريشة ومحبرة وسطر وكراسة وكتاب وممحاة
وعقاب قانون فى الطابور الداخلى والخارجى ويوم
بوجبتين ومستأنس ومباع لملك حظيرة الخنازير .
(أثوا ص ٤٢)

Escuela, hace ya mucho que percibo tu significación:
perfecto idiota entarimado en tiza de alma de pez de lago
rubicunda mejilla anafeitada y verbo maloliente
cólera y estulticia como cetro, oh madres de los héroes,
como paraguas sobre los cuellos rígidos
sobre el rebaño modelado a pupitre y banquillo de reo;
pizarra como velo del templo como sucia cortina de ducha

....

pluma tintero regla cuaderno libro y goma de borrar

reglamento castigo penitencia filas interno externo medio-pensionista

domesticado vendido al rey de la pocilga.

(Azúa, 42).

يجمع هذا التكثيف للمشاهد والمواقف والأنوات التى فى المدرسة العديد من التفاصيل وردود الأفعال التى تذكرنا بالحياة اليومية للمتحدث كما تذكرنا بأجزاء من مواد درسها، وهذا ما يضفى على القصيدة نوعاً من السردية. أما فيما يتعلق بموقف المتحدث فهو على خلاف ما شـــهدنا فى قصيدة سابقة لساهاجون **Sahagún** أو برينس **Brines** (بما فى ذلك قصيدة للويس أنطونيوبيِّنا **Villena** لعام ١٩٧٠م) حيث إنه لا يحاول هنا شرح ماضيه أو تفسيره فذكريات شبابه ما هى إلا وسيلة يتمكن بها من تصوير عدة أحاسيس بشكل لغوى وكذلك إبداع خبرات جديدة، وربما كان ذلك للتلاعب باللغة . وفى هذا المقام نجد شعر أثوا مثله مثل شعر جيمفيرير أو كارنيرو يمثل جهد الشعراء "الجدد" (وشعراء السبعينات) لوضع اللغة نفسها ومؤثراتها وما قد ينطوى عليه إسهام القارئ من إعادة الإبداع فى المقام الأول .

يتسم شعر لويس ألبرتو دى كوينكا **L. A. de Cuenca** بإغراقه فى الجانب الثقافى والإيحائى. ولد الشاعر عام ١٩٥٠م وبدأ ينشر أعماله بعد ظهور المختارات الشعرية التى أعدها خوسيه ماريا كاستيت ، وأحيانا ما يتم تصنيفه ضمن جيل لاحق، ومع هذا فإنتاجه يدخل ضمن إطار الجمالية التى عليها الشعراء الأول من " الجدد" إذ إنه غالباً ما يولى الأهمية الأولى للتجربة الأدبيـة والجمـالية، كما أن أغلب قصـائده مكتـوبة فى أبيات شعر حر طويلة " التفاعيل " حيث يجمع فيها منوعات من أصداء التناص (فى الأدب والفن والسينما والروايات البوليسية) والصور المرئية. وتُحدث هذه القصائد تأثيرات حسية يمكن أن تذكرنا – عندما نراها لأول وهلة – بشعراء "المودرنيزم" خلال نهاية القرن التاسع عشر ، إلا أنها فى نهاية المطاف تدعو القارئ ليسلط الضوء لا على المشاعر الخاصة بل على إبداع اللغة وعلى القالب. ورغم أن هذه القصائد ليست من تلك التى تتناول قضية الشعر صراحة فإنها تقدم العناية بموضوع الإبداع الفنى على

المشار إليه المفترض. وأحيانا ما تخفى المؤثرات الصوتية والبصرية كل مفهوم منطقى أو سردى. وإذا ما تأملنا قصيدة خيرمانيا بيكتريكس Germania Victrix فرغم أنها تعالج غزوات البربر وما أحدثته من نتائج تبدو وقد تركزت فى الأساس على أن ذلك ذريعة لإبداع الكنايات والاستعارات المعقدة. كما تقدم خليطًا من المفردات والتناص يشبه " الكولاج" ونشعر معه بالصدمة .

صديقتى لؤلؤة مُذَابَةٌ فى نبيذ أشقر **Mi amiga es una perla disuelta en vino rubio**

روحى مُتَحَفِذَةٌ وَزَرَتُها من رخام **bélica está mi alma su zócalo de mármol**

أبراج الصمت التى تحفظ الجثث **las torres de silencio que guardan los cadáveres**

أفواج من القرابين ومُسَدّسات مفقودة **legiones inmoladas revólveres perdidos**

فى خلفية الكورس الدافئ للمشهد الجهنمّى **en el trascoro tibio de un paisaje infernal.**

(Cuenca, 27).

عندما يتم تقديم الرمز اللغوى على المعنى فإن شعر كونيكا يدعونا لاتخاذ موقف يطلق عليه بعض المنظّرين موقف ما بعد الحداثة. نحن إذن نركز ليس على اشتقاق معنى محدد بل فى تأمل النص والاستمتاع به وربما أيضا بسط هذه الكتابة عبر خيالنا من حيث المشاركة والاستمرار فى العملية[١٦] . يمكن أن نرى تأثيراً مشابهاً فى قصائد أنطونيو كاربخال A. Carvajal حيث تجمع العديد من الصور والكلمات والأشكال التى تذكر بالشعر الباروك طاغية بذلك على الموضوع المشار إليه. وعند الوصول إلى هذه النقطة من الطريق يمكن القول بأن كافة الشعراء " الجدد" الذين تناولناهم حتى الآن يقدمون لنا تغيراً فى الفن يتوافق مع تغير مهم فى عملية القراءة[١٧] .

٣ - الثقافة الشعبية واللامنطقية والسريالية

هناك نمط آخر لذلك التوجه الذى يخلف المعانى المنطقية والمفهومة جانبا وهو ما يمكن أن نراه فى شعر أنطونيو مارتنث ساريّون A. M. Sarrión وشعر ليوبولد ماريا بانيرو L. M. Panero وكذلك شعراء آخرين من نفس الجيل. ويلاحظ أن إنتاج مارتنث ساريون يستخدم اللغة الخاصة بالحياة اليومية بشكل أكثر مما عليه كل من كارنيرو وكونيكا ، كما يستخدم تنويهات أكثر معاصرة والمزيد من التناص المأخوذ من الثقافة الشعبية ، ويولد أنماطا لا عقلانية ترجع فى جذورها إلى السرياليين، وقد أشار خينارو تالنس إلى أن المشار إليه فى هذا الشعر هو بمثابة قاعدة إبداع جديد ، ودعوة للإسهام فى مراحل لعبة وتحويل الواقع (فى : مارتنث ساريّون ص ٢١ - ٢٢) .

يستخدم الديوان الأول لمارتنث ساريّون "مسرح العمليات Teatro de operaciones (١٩٦٧م) ذكريات الطفولة لإبداع مشاهد مرئية وحسية فيها تنوع فقصيدة "فالس الأرمل" Vals del Viudo تحول ما يمكن أن يكون موضوعا وجدانيا إلى "صندوق الدنيا" Calidoscopio الذى يضم جزازات من الأحاسيس اللوحات :

أجمل شىء فى الدنيا صف أطباق فارغة
آه أجمل شىء فى الدنيا
شعاع شمس صامت فى مخدع يفوح
بعطرها
كم من التراب الذى يحجب بصرها
ياله من طريق مظلم طريق الصيغة
لون قفازاتها ياله من عدم حَسْم
ويالها من رائحة الصقل فى تابوتها ذى "الأباليك" المذهبة
(المصدر نفسه ص ٦١)

Lo más bello del mundo es una fila de platos vacíos

ah lo más bello del mundo

un rayo de sol silencioso en la alcoba cargada
de su perfume
cuánta tierra tapiándole los ojos
qué camino más lóbrego el del tinte
el color de sus guantes qué indeciso
qué olor a pulimento en su ataúd de dorados apliques.
(ibid., 61).

وهنا نجد الأحاسيس المشركة تجتمع مع الصور وبعض الأجزاء الأخرى لإبداع هذا الخليط من الأحاسيس ، ويلاحظ أن غيبة أى خلفية أو أى نظام فى الحبكة trama وتطواف الشعر الحر وغيبة علامات الترقيم تدخل كلها فى إبداع لغوى ومرئى، ولا تنقل مشاعر أو أفكارا محددة، ويلاحظ أن التنويهات للسينما تظهر بشكل مكثف فى هذا الديوان الذى يشبه بالفعل فيلمًا فنيًا. فهناك قصيدة "مارى بيلى فى منزل مانولو" (صـ ٤٨) حيث نجد الذكريات الخاصة بألعاب الأطفال فى الزمن الماضى أخذت ترتبط بفيلم ثم تتحول إلى صورة استعارية مثل فيلم كان القارئ يشاهده لكنه ينتهى فجأة (انظر مارتنث ساريوّن ص ٤٨) . إن الحياة هى مجرد ذريعة للقيام بدورٍ ، إما للمسرح أو للفن .

هناك موقف مشابه يقوم عليه ديوان "علامات للمتآمرين Pautas para Conjurados (١٩٧٠م) إلا أنه يرتبط بموضوع جديد من إنتاج مارتنث ساريّون وهو الخاص بتفكك الفن واندحاره ومعه جهود إبداع معنى من خلال الفن، إذ يستمر الشاعر فى مزج الصور المجزأة فى شعر حرّ ليس به علامات ترقيم لكنه يستخدم الآن الأشعار والنصوص المطوّلة حيث ينجم عنها سلسلة من الانطباعات الأكثر رحابة وتعقيداً. والأكثر من هذا أنه يجمع بين التنويهات التاريخية والشعبية والثقافية وبين الصور الموجزة. وللشاعر قصيدة تقع فى صفحتين بعنوان "أمر تنفيذى عام بشأن وفاة شقراء Requisitora general por la muerte de una rubia" (المصدر نفسه ص ١٠٦– ١٠٧) . كما تسببت وفاة مارلين مونرو فى سلسلة من المشاهد والصور والتنويهات لبعض

الشخصيات الحديثة ونتج عن ذلك شعور مقلق بالتدهور. وتنوع لنا القصيدة أن التهاوى والتفكك الذى نلمحه فى الحياة وفى الثقافة الحديثتين يرتبطان بتفكك المعنى اللغوى .

تشكل الموسيقى - وخاصة الموسيقى الشعبية المعاصرة - العنصر المسيطر فى ديوان "إعصار مائى قاتل لصيادى الحيتان una Tromba mortal para los balleneros" (١٩٧٥م) وقد أشار تالنس Talens (المصدر نفسه ص ٢٩) إلى أن الموسيقى تتحول إلى مبدأ للتنظيم أو إلى منظور آخر أكثر منها مشاراً إليه فعندما يقوم مارتنث ساريّون بكتابة القصائد اعتماداً على أصداء الأغانى الشعبية يحاول تفادى الحبكة والسرد القصصى أو أى شىء يشير إلى الموضوع فالتكوينات الموسيقية تحدث مزيجاً من المشاعر والصور والمشاهد التى تحيط القارئ بالعديد من المؤثرات، وهذا المسلك يذهب بعملية قلب الأشياء المأخوذة من الواقع إلى شعور وإحساس وفن ولعب مثلما شهدنا قبل ذلك فى "مسرح العمليات" إذ نجد فى قصيدة ummaguma - Pink Floyd (المصدر نفسه ص ١٦٠ - ١٦٣) أن ترديد أغنية يثير العديد من الصور والأصداء الأدبية والثقافية ومشاهد ثقيلة (المصدر نفسه ص ١٦٠-١٦٣) . كما يتضمن الكتاب أيضاً بعض النصوص الموجزة حيث نرى أن مجموعة متنوعة من الخبرات - من الموسيقى والقراءة والحياة اليومية - هى مصدر تراكيب وألعاب لغوية . وفى قصيدة "منحة Obsequio (ص ١٨١) نجد ممارسة الجنس الأساس لنص يتكون من أحد عشر اسما منتظماً فى إطار رسم بيانى مرئى فى الصفحة .

وتتفق قصائد مارتنث ساريّون مع باقى أبناء الجيل فى رفض الصلات المنطقية التى كان عليها السرياليون وما بذله هؤلاء من جهد للاعلاء من آفاق الوعى . والغاية هى أن يدخل الشعر إلى اللعب اللغوى والحسىّ (انظر سيلس ١٩٨٢م ص ١٤ - ١٥) كما يمكن أن ترتبط تلك القصائد بكيفية الإعلاء من شأن اللغة فى حد ذاته وبالإبهام الذى رأيناه منذ سنوات مضت فى الإنتاج السريالى الجديد لميجل إيرنانديث . وعلى ذلك فهذه القصائد تقدم لنا مثالاً آخر من النماذج فى تاريخ الآداب الإسبانية خلال القرن العشرين، وطبقاً لهذا النموذج يتم انتشال وتذكر الموارد السريالية وإدخالها من جديد عندما يبتعد الأدب عن الغايات المنطقية والدقيقة ومع هذا فكثير من هذه القصائد

تتفادى جهد توصيل محتوى وجدانى خاص وهذا خلافا لما كان عليه الحال عند كل من أليكساندرى وإيرنانديث .

حاز شعر مانويل باثكيث مونتالبان M. V. Montal án اهتمامًا واسعًا لادراجه ضمن المختارات التى أعدها كاستيت كذلك، وبفضل كتبه ومقالاته التى تتناول الثقافة الشعبية. وهى تنويهات عادة ما تختلط بالتنويهات الأدبية وتظهر فى صورة نصوص مطوّله على طريقة "الكولاج" . لقد ابدع مانويل باثكيث مونتالبان (وخاصة فى ديوانه "حركات بدون نجاح – ١٩٦٩ – وإلى .... "ظل فتيات فى سن اليفاعة A la sombra de las muchachas en flor" – ١٩٧٣م) عدة لوحات درامية لحالات وجدانية ومشاهد معاصرة وأزاح بوعى الستار عن المواضيع المطروقة والمألوفة فى عالم الأدب . أما اليوم فشعره يبدو فى نظرى أكثر ارتباطًا بزمن المقارنة برفاق الجيل وأكثر قيمة من حيث هو مثال حى (ربما مبالغ فيه أحيانًا) بالمقارنة بالكتابة الأقل ذاتية التى شهدناها فى عصر الاتصال بالجماهير والحساسية Camp فى أسبانيا .

ويرى ليوبولدو ماريا بانيرو أن الشعر تحول إلى نمط للتعبير عن انضمامه لروتينيات حياة الطبقة المتوسطة وأخذ يعارض استخدام اللغة لتوصيل المعانى الذاتية والعقلانية . ويتألف إنتاجه (وخاصة ما جمعه منه تحت عنوان هكذا تأسس كارنابى إستريت Asi se fundó carnaby Street – ١٩٧٠م وتحت عنوان نظرية Teoria – ١٩٧٣م –) من مجموعة من النصوص بعضها مكتوب فى صورة نثر شعرى وهى نصوص تجمع العديد من التنويهات لعالم السينما والروايات البوليسية والأساطير والتاريخ الحديث. وغالبا ما يميل بانيرو إلى قلب موضوعات وتفسيرات تقليدية أو يقلصها فى شكل كوميدى ويجعلها تفتقر لأى قيمة جادة أو ذات معنى وجدانى الأمر الذى يذكرنا بفن البوب pop وعلى ذلك فـ "بلانكانيبس" Blancanieves تقدم عبارات الوداع المطروقة للأقزام السبعة (بانيرو ١٩٨٦ ص ٥٠) بينما نجد تناصًا كلاسيكيًا تتمخض عنه مشاهد تثير الصدمة (تكريم كاتولو Homenaje a Catulo نفس المصدر ص ٩٧ – ٩٨) كما تختلط الموضوعات الرثائية التقليدية بالصور الكاريكاتورية والفظّة (Vanitas Vanitatum ص ١٠٧ – ١١١). يتولى بانيرو جمع أجزاء من صورة ومن تنويه بشكل يشبه الطريقة التى يتبعها مارتنث ساريّون كما أن ذلك يُحدث تأثيرا مشابها ألا وهو أن الواقع الذى

يتم تصويره ليس له أى معنى وجدانى أو أنه يشير إلى شىء محدد و يبقى مجرد نص. وتشير الكثير من القصائد إلى ذكريات الطفولة وخاصة ذكريات الخوف ، ومع هذا فهذه الذكريات لا تجدى لسبر أغوار الماضى أو تفسيره .

وتعتبر قصيدة "ممر سرى **Pasadizo Secreto** (المصدر نفسه ص٩٤) نموذجًا حيًا على التجزئة والتنصيص **textualización** للواقع - يقوم به بانيرو - وهى قصيدة مكونة من أسماء وقليل من الصفات التى لا علاقة لها بأى حبكة أو حدث. ويزداد التشتت عند تكرار وتقسيم كلمتين من خلال اللجوء إلى الضرورة الشعرية المسماة "الوصل" **encabalgamiento** وإلى مضاهاة بعض المفردات ببعضها الآخر المشابه مثل **(mueve / nieve)** وهناك بعض المصطلحات التى يمكن أن تستحضر أساطير أو أقوال مطروقة معروفة (حيث تكثر العناصر المأخوذة من حكايات مصاصى الدماء أو من الأدب الرومانسى الجديد فى القرن التاسع عشر). كماتوجد بعض القصائد الأخرى التى يمكن أن تذكرنا بمشاهد رأيناها فى الحياة الواقعية وفى أفلام أو كتب. ولكن ذلك كله - فى نظرى - يقع على عاتق القارئ فالقصيدة تولى المفردات والتنصيص المقام الأول أما باقى الجوانب فتبقى غير محددة :

عتمة جليد نسور فقدان الأمل ظلمة تحرك نسور جليد
نسور قلاع (خفافيش) ظل
مة تسعة نسور فقدان
الأمل جليد ذئاب منازل
فئران متروكة فقدان أول ظ
لمة تسعة صقور فقـ ...
(المصدر نفسه ص ٩٤)

Oscuridad nieve buitres desespero oscuridad mueve buitres nieve
buitres castillos (murciélagos) os
curidad nueve buitres deses
pero nieve lobos casas

abandonadas ratas desesperoo

scuridad nueve buitres des...

(ibid., 94).

والأمر عند بانيرو هو أشد بالمقارنة بمارتنث ساريّون فيما يتعلق بهذه النصوص المشتتة أو المجزأة واللا إنسانية **deshumanizados** حيث يبدو أنها تشكل جزءًا من جهد دؤوب لرفض التوجهات التقليدية للخطاب الأدبي أو السخرية منها سواء كان ذلك الخطاب شعريًا أو غيره، إذ تستخدم التنويهات (التي تضم إشارات للسادية وزنا المحارم والشذوذ الجنسي) وذلك للتشهير أكثر من نقل معانٍ . وغالبًا ما تعكس الصور عدم فهم اللغة، ويمكن أن نرى هذا العمل على أنه شكل حاد من أشكال التمرد على الخطاب العقلاني الذي ساد خلال العقود الثلاثة السابقة (بحيث يشتمل على قوالب شديدة التنوع فيما بينها مثل أعمال تتعلق بالدعاية لنظام فرانكو وشعر الاحتجاج الاجتماعي) و يمكن أن يرتبط شعر بانيرو أيضا بموروث الشعر الهامشي **Poesía marginal** واللاعقلاني الذي يرجع إلى رامبو والذي يضم تحت لوائه أيضًا الكتابات الطليعية التي ظهرت في بدايات القرن العشرين(١٨) . ومن خلال ديوان **Narciso en el acorde último de las flautas** (١٩٧٩) نعيش تأثيرًا مشابهًا رغم أن الكثير من قصائد هذا الديوان تصور لنا وجود متحدث محدد وموضوع له ملامح أكثر وضوحًا .

هناك شعراء آخرون من هذا الجيل من الذين تخلوا عن استخدام الموضوعات والإشارة إلى أمور واضحة وركزوا على البناء اللغوي والتأثير الحسّي، فنجد أن خوسيه لويس خوبير **J. L. Jover** يحول الأمور المحددة إلى عرض: فاللعب بالكلمات والصور السريالية تتجمع كلها لإبداع أحاسيس غير مألوفة. فهناك الصور الإيحائية (غالبًا ما تتضمن شخصيات من الثقافة الشعبية) التي تحدث تأثيرًا ذاتيًا في أعمال خوسيه لويس خيمنث فرونتين **J. L. J. Frontín**,. هناك أيضا الشاعرة أنا ماريا مويكس **A. M. Moix** التي تعتبر من أوائل أعضاء جيل " الجدد" لكنها أنتجت القليل من الشعر خلال الأعوام التالية. ويعكس هذا الإنتاج وصفًا تجريديًا لحالات معنوية بها تنويهات للثقافة الشعبية كما أن خوسيه ميجل أويآن يجمع جزازات الحبكة والتنويه مع

استخدام التخطيط البصرى (أشكال هندسية مكونة من كلمات وكولاج وصور للهيروغليفية) والغاية هى استثارة ردود أفعال[١٩]. وتعتبر هى ومعها كل من بانيرو ومارتنث ساريون واثوا وجيمفيرير (وخاصة فى بعض أعمال هذا الأخير) نماذج لطرائق متعددة تتوافق فى إعطاء الأولوية الكبرى للغة وللقالب أثناء الستينات وبالتالى يذهبون بالشعر الإسبانى إلى آفاق تبتعد عن التوجهات المنطقية . وعندما يرتبط ذلك بأهمية اللغة والنص عند كل من بانيرو واثوا وجيمفيرير فإن التوجه الذى درسته فى هذا البند والخاص بالذهاب إلى ما هو أبعد من مشار إليه محدد يوضح التغير الجوهرى فى الشعر الإسبانى وهو تغير سوف يتأكد فى إنتاج شعراء أكبر سناً .

٤ – العودة لما هو شخصي : ألباريث وبينّا وكوليناس Villena y Colinas

أدخل بعض الشعراء "الجد" تعديلا على التوجهات التى بيّنتها سلفا، وفى منتصف نهاية السبعينات ساعدوا على إحداث تغير فى شعر تلك الحقبة؛ وقد أشار سيلس Siles إلى أن هذه المرحلة الثانية من مسار الجيل تتسم بإدخال الخبرة الشخصية ضمن موضوعات وقضايا الأدب والفن كما أن لعبة التناص الفنية تؤدى إلى توصيل معانٍ وجدانية (سيلس ١٩٨٨ ص ١٢٧ . انظر أيضًا جارثيا دى لاكونشا١٩٨٦). وهنا نجد أن لويس أنطونيو دى بيّنا ينوه أنه كلما يحدث ذلك فإن العناصر الثقافية والكلاسيكية تستخدم بطريقة أكثر تكاملا فى إطار سياق المعانى الثقافية والشخصية الأكثر رحابة (بيّنا ١٩٨٦ ص ٣٦) .

يعتبر خوسيه ماريا ألباريث J. M. Álvarez من الشعراء المهمين فى هذه المرحلة فبعد أن بدأ ككاتب اجتماعى غير توجهاته تغييرًا كاملاً ورفض أعماله الأولى وقضى عقد السبعينات وهو يكتب ديوانًا بعنوان "متحف الشمع Museo de Cera" (دليل الكشافة) (١٩٧٤–١٩٧٨). وتشير النظرة الأولى للكتاب إلى أن قصائده تبدو ثقافية "Culturalistas" ذلك أنها تتركز على الاستشهاد بقصائد وروايات ومقالات ترجع لعصور مختلفة: وكثيرًا ما تشغل هذه الاستشهادات مساحات اكبر من النص الشعرى الذى يكتبه ألباريث ومن هنا يبدو الديوان كأنه متحف . كما قسّم الشاعر – عن عمد – أعماله إلى أقسام رئيسيه وأقسام فرعية (انظر كلماته . الباريث ١٩٧١ ص ٢٩) إلا أن هذا العمل الذى عنى الشاعر بتنظيمه يخدم فى توصيل مواقف شخصية .

تعتبر قصيدة Melanch oly Baby مثالاً جيدًا فهناك قصيدة لخورخى جين مكونة من أربعة أبيات تحتل الجزء العلوى للصفحة وبعد العنوان مباشرة، ومقابلها فى أسفل الصفحة هناك خمسة أبيات يؤكد فيها ألباريث على معنى الفقدان :

نحن نفقد الأشخاص
المحبوبين. ريح مجنون
يأخذهم..
(المصدر نفسه ص ٥١)

Vamos perdiendo a las personas
amadas. Loco viento
las lleva...
(ibid., 51).

وهنا يلاحظ أن النص الشعرى لخورخى جين الذى يصف موقف مسافر فى حالة هذيان يرتبط ويضفى الموضوعية ويوسّع من أفق ما كان يمكن أن يطلق عليه بشكل آخر تعبير عاطفى. فالعنوان الذى ربما ينوه لأغنية شعبية لتلك الفترة يقوم بأداء دور مشابه وهنا نجد أن المكونات الثلاثة تتشابك وتقوم بدورها وتعتبر تعمقا فى موضوع. الفقدان والهذيان .

غير أن هذه الاستشهادات تقل فى مواضع أخرى كما يزداد حجم نصوص ألباريث إذ تتغير ابتداء من السرّد المختلط بالصور الغنائية حتى السلاسل من نوع "الكولاج" التى تتضمن أجزاء من تعليق أو سرد أو وصف ومع هذا ففى أغلب الأحوال نجد الخبرات والأحداث تأخذ شكلا تجريديا وتصبح مجرد نص، ومن هنا تنقل البعد الاعترافى عند المتحدث وتسهم فى إثارة ردود أفعال واستمرارية من جانب القارئ(٢٠) وبدلاً من أن تحول هذه القصائد ما تشير إليه إلى قالب ولعبة لغوية، مثلما هو الحال فى شعر مارتنث سارّيون ، تتولى بسط مؤثراتها الذاتية وتكثيفها .

هناك شاعر آخر يستخدم التناص والاستحضارات الثقافية لإعادة صياغة موضوعات وتجارب. هذا الشاعر هو لويس أنطونيو دى بيّنا الذى علا نجمه كثيراً فى منتصف السبعينات. فقد ظهر ديوانه **Sublime Solarium** "أرض مهيبة" الملىء بالتنويهات عام ١٩٧١م ثم تلاه ديوان آخر بعنوان **Hymnica** (١٩٧٥-١٩٧٩) الذى يعتبر أكثر أهمية من السابق حيث يمثل بحثًا عن الجمال من خلال الخبرة الحسية "أما فى ديوانه" الرحلة إلى بيزنطة (١٩٧٦ - ١٩٧٨) نجده يرسم لنا أحاسيس وجدانية تقوم على بعض التنويهات الأدبية .

تقوم الجمالية عند شاعرنا على إيمانه بقيمة الفن كطريق "لمسرحة" الحياة وتكثيف الخبرة الإنسانية، ولهذا فهو يختلف عن الرفض الكامل للطرّفة ولما هو مشار إليه الذى عليه كارنيرو وجيمفيرير، ويمكن القول أن مقصده يوازى ما كان عليه روبين داريو فى نهاية القرن التاسع عشر من حيث التجريد وبالتالى الارتقاء بما كان يمكن أن يكون تجربة جنسية لا قيمة لها فى الحياة الواقعية .

غالبًا ما يتم التوصل إلى ذلك - فى ديوان "أنشودة" Hymnica - من خلال استحضار شخصيات أسطورية أو تاريخية وقطع فنية واستخدامها فى تصوير عملية تحويل الحياة إلى فن فعلى سبيل المثال نجد أن الشخصية الشرقية "أوغاتا كورين" بعد أن عاشت حياة الترف والانحلال الرشيق تكافح ضد الزمن بإبداع ديكورات:

أبدع ورنيشا وأحجبة. اشتهر	Creó lacas y biombos. Le hizo célebure
بفضل الدقة ورقى	la perfección, el refinamiento de su
فنه - زنبقات وأشجار برقوق وآلهة - زخرفى	arte-lirios ciruelos, dioss - decorativo.
ولابد أنه مات مفتونًا بالجمال	Debió morir fascinado en la be lellez,
ومحاطًا بحرير غريب، هادئًا	Rodeado por una seda extraña, tranquilo.
كان أوغاتا كورين محظوظًا،	Fue afortunado, en verdad, Ogata Korin;
إذ كانت حياته تعبدًا فى محراب	su vida fue un culto a la efímera
الإحساس الفانى بالجمال، من أجل المتعة والفن	sensación de la belleza. Al placer y al arte.
(من قصيدة شجرة البرقوق البيضاء والحمراء)	("El ciruelo blanco y el ciruelo rojo"),
(بينا ١٩٨٣ص ١٤٣-١٤٤)	(Villena, 1983, 143- 144).

وتسهم رشاقة التعبير الشعرى عند بيّنا وإيقاع الأبيات فى التعبير عن الجمال الحسى الذى تصوره القصيدة فأحيانا يتولى الشاعر الجمع بين التنويهات الحديثة والكلاسيكية: ففى قصيدة "حافلة الجَمَـالية Omnibus de estética" (المصدر نفسه ١٤٦ - ١٤٧) نجد أن المعنى المزدوج للعنوان يسهم فى الجمع بين استحضار الجمال الفارسى والولع الحديث بالأتوبيس، ومن حين لآخر يتولى المتحدث تصوير رغبته فى تحويل الحياة إلى فن ويعلق عليه: فقصيدة "القصيدة هى عمل جسد El Poema es un acto de cuerpo" (ص ١٣٩ - ١٤٠) نجد الرغبة الجنسية تتحول إلى فن فى صورة نص :

فلا شىء يعدل وضع يد	Porque nada hay como poner la mano
الحب على السهل الشاب لجسد	del amor, sobre la joven llanura de un cuerpo.
وإشعال النار فى فن النص.	Y hacer la hoguera en ese art del texto.
(المصدر نفسه ص ١٤٠)[٢١]	(ibid, 140)

يتذكر لويس أنطونيو دى بينا روبين داريو من جديد ويرسم لنا إشراقات رشاقة ترجع إلى الأزمنة الخوالى وهو بذلك يصور تجريد المُحسَّات، فهو فى قصيدة "فن حياة un arte de vida (المصدر نفسه ص ١٥٨) يتحدث عن فيرلين ويرسم لوحة لديك رومى تعود إلى نهاية القرن التاسع عشر ويعتبرها مثالا حيا للوجود المرفّه وهى لوحة تتناقض بشكل ضمنى مع البراجماتية المتصلبة فى الحياة الحديثة الرتيبة كما نلاحظ فى ثنايا الكتاب استخدام سلسلة من الاستعارات الأساسية - الحب كبحر وكنار وكاشتعال والتماثيل مثل الاجساد والأحجار الثمينة - وهذا كله لتشكيل لهجة تجريدية للجمال مع التأكيد على الإيقاع الفياض والتعبير الرشيق. وهناك شعور بأن الجمال هش وهذا ما يضفى نوعًا من الحزن الذى يصل إلى حد المأساة فى بعض النصوص (انظرص ١٨٥) إلا أن الجمال والمحسوسات لا زالت أفضل النماذج الممكنة لدى الإنسان .

وربما نوّه هذا الوصف الذى قدمناه لانتاج الشاعر بأنه "مودرنست" modernista متأخر يرتبط بالقرن التاسع عشر (انظر كالنسكو ص ١٤١-١٦١) حيث يتحدث عن ما بعد الحداثة والعودة إلى الأزمنة الخوالى). لكن رغم أوجه التشابه مع روبين داريو ورغم وجود أصداء "الداندية" أو الأبهّة فى نهاية القرن فإن شعر بيّنا يصور مفهومًا واضحًا ومعاصراً للعملية الشعرية، فالمتحدثون الذين يرسمون لوحات تجريدية للحسية يظهرون كفنانين واعين وكأقنعة أو معادلات لجهد الوعى بالذات الذى يبذله الشاعر الأمر الذى يقوم لنا قاعدة لحديث الشعر نفسه تضع الشاعر فى إطار عقد السبعينات .

يُلاحظ أن استخدامه للأنا وللتجارب بضمير المفرد المتكلم يغير عملية رفض الطرفة والمشار إليه اللذين كانا من ملامح أوائل الشعراء "الجدد" إذ إن الشاعر يختلف عن غيره من شعراء هذا الجيل فى كيفية "مسرحة" التجربة وهى طريقة تساعد على تجسيد المعانى والمواقف الوجدانية . وبهذه الطريقة يمثل العودة إلى التعبير عن الانفعال الشخصى الذى تحدثنا عنه سيلس والذى كان قائما فى منتصف السبعينات .

يصور لنا شعر أنطونيو كوليناس جمالية أكثر ميلا للمفهوم الشخصى رغم أن الأسلوب والرؤية يختلفان عما هو عند بيّنا. السمة الأساسية عنده هى التعبير الغنائى المنسجم والذى عادة ما يستخدمه لتسجيل تأملاته عن الجمال الطبيعى وعن طبيعته

الأبدية والتوتر القائم بين الفناء الإنسانى والاستمرارية الطبيعية . فديوان "قصائد الأرض والدم" Poemas de la tierra y de la sangre (كتب عام ١٩٦٧) يشير إلى مشاهد ومناظر، ويرصد انسجام المراحل الطبيعية من خلال الصور والتجسيد والشعر ذى الإيقاع المنساب (حيث تكثر "الأبحر" الأكثر من أحد عشر مقطعًا) :

هاهى ليلة الخريف على الأبواب	Pero ahora que la noche de invierno se avecina
ولا يتبقى إلا الحجر ولا تنتصر إلا الجليد	Sólo dura la piedra, sólo vencen los hielos,
ولا يسمع إلا صفير الرياح فى الأحجية.	Sólo se escucha el silbo del viento en las mamparas.
الحجر يحرق بالبرد الخالص فى قبابنا	De puro frío quema la piedra en nuestras cúpulas
وفى الأبراج المشروخة فى كل كنيسة قديمة	En las torres tronchadas de cada iglesia vieja.
(كوليناس ص ٥٧)	(Colinas, 57).

ورغم ان ديوان "مقدمات لليلة معتمة Preludios a una noche total يقوم على حبكة غزلية خاصة فإنه يبدع لنا لوحة رومانسية وعالمية للحب الإنسانى . وقد لاحظ خوسيه أوليبيو خيمنث أصداء لهولدرين ونوفاليس فى هذا الديوان وأشار إلى الكيفية التى عالج بها كوليناس موقفًا كونيًا وغامضًا من خلال الديوان (كوليناس ص ١٨-١٩) وأحيانا ما تمتد رؤية الحب إلى معنى وحدة الوجود فى إطارها الطبيعى :

جسدان ينبضان فى نفس الظل	Dos cuerpos laten en la misma sombra
فالشفاه التى تتعانق تعرف عن الحب	Saben de amor los labios que se besan
والأذرع تعانق كل الدنيا.	y los brazos abrazan todo el mundo.
(المصدر نفسه ص ٦٦)	(ibid., 66).

ومع ذلك فإنى أرى أن أبرز دواوين كوليناس هى "رعود وآلات الفلاوت فى معبد Truenos y flautas en un Templo (١٩٧٢) وضريح فى تاركينيا Sepulcro en Tarquinia (١٩٧٥) وإسطرلاب (١٩٧٩) فكثيراً ما يستخدم الشاعر فى هذه الدواوين الثلاثة تنويهات وإيقاعات أدبية متنوعة فعند مزج المشاهد الطبيعية بأصداء فنية ينقل لنا بشكل حى الجمال الدائم للطبيعة والمتعة الحسية التى تثيرها الطبيعة لديه. أضف إلى

ما سبق أن العناية بانتقاء الألفاظ واستخدام بعض الضرورات الشعرية مثل التقديم والتأخير والضرورة الشعرية المسماة (الوصل) encabalgamiento يسهم فى إحداث ذلك التأثير الناعم، لكنه يختلف عن باقى رفاق الجيل فى تسليطه الأضواء على المشاهد الريفية أكثر من الحضرية ورغم منظوره المحدد نحو الريف ، فإنه يتسم بالتجريد والارتقاء كما يبتعد عما هو يومى من خلال الأصداء الفنية. لنر ذلك فى قصيدة "رعوية Bucólica" :

أنا الراعى فى هذه المراعى الوثنية	Soy el pastor de estos paganos prados.
أرى بين أشجار البرقوق القنطور	Veo entre los ciruelos los centauros
وفى الأبراج أقزاماً ذوات عيون خضراء	y en las torres enanos de ojos verdes.
من تيزيانو ومن روبين ألوان	De Tiziano y de Rubens los muros,
هذه المدينة : ذهب الحوائط	el fuego azul del campanillas rosas.
ونار دائرة البلدية الزرقاء والوردات	
(كوليناس ٩٣)	(Colinas, 93).

يسهم كل صدى وكل واحدة من التفاصيل فى تكوين حالة الانسجام وفى الاستحضار الإيحائى لفردوس مثالى، وتتحول هذه اللحظات والمشاهد الخاصة بالجمال إلى ترياق للوعى بفناء الإنسان والشاعر، ومع هذا فالقارئ معجب باقتدار كوليناس فى الجمع بين المشاهد المجردة والأصداء الجمالية والموضوعات الوجدانية القائمة فى شعر يتسم بالارتقاء والمتعة وأنه فى متناول القارئ. وربما بدا هذا الشعر أقل تماثلاً مع عالم ما بعد الحداثة الذى عليه الشعراء "الجدد" إلا أن طريقته فى استثارة القارئ ومشاركته تضع ذلك الشعر فى حدود ما بعد جمالية الحداثة .

٥ - الشكل المضبوط ، والصمت والحديث عن الذات Autorreferenciolidad

مع مرور سنوات عقد السبعينات أخذنا نشعر بوجود توجه متنامٍ نحو الإيجاز والسيطرة على القالب الشعرى والحديث عن الذات لدى الشعراء الجدد: فالجمالية التى يسيرون على هديها كان لابد لها من مواصلة الارتقاء والمزيد من تأمل هذا الفن، وقد رأينا أدلة على أوليات هذه التوجهات تمثلت فى أقصى درجة للتجريد فى شعر كارنيرو من خلال ديوانه "حلم إسثبيون" وكذلك فى التعبير الأكثر إيجازا فى ديوان "متحف الشمع" لألباريث وفى حرفيّة الشعر المكتوب بالقطلانية عند جيمفيرير. ونرى تزايد عملية تأمل الذات بشكل متنامى فى شعر "الجدد" عندما نتذكر الرؤية التأملية للشعر عند كارنيرو فى قصيدته " الحلم" وكذلك تعليقاته التى تشبه شكل المقالة فى دواوين لاحقة، كما نراها فى ديوان "المرايا" لجيمفيرير والتنويه بالوعى بالذات عند كل من كونيكا وبيّنا. غير أن كل هذه الملامح تصبح أكثر وضوحا ولها لمحة مختلفة بعض الشىء وخاصة عند هؤلاء الشعراء الذين علا نجمهم بعد ذلك وخاصة عند خايمى سيلس .

الكمال والسيطرة على القالب الشعرى هما من السمات الرئيسية لشعر سيلس كما تُضيف إليها ما أطلق عليه خوسيه أوليبيو خيمنث الجوهرى esencialidad أى طريقته فى إقتناص الموضوعات الرئيسية من خلال الشكل محررا إياها من الطرفة والتفاصيل الواقعية (أموروس Amorós ١٩٨٥ ص ٩٣) وابتداء نجد أن إنتاج سيلس يفتقر إلى الزخرف وإلى اللامنطقية وهما سمتان نشعر بوجودهما عند الكثير من الشعراء الجدد. يتضمن ديوان "قصة خلق النور Génesis de la Luz" (١٩٦٩) عدة صور إيحائية قد تذكرنا بالسريالية ، غير أنه يستخدم مفردات وصور مرئية بدقة ويعكس بذلك جهود المتحدث ليحدد ملامحه وملامح ما يحيط به. أما ديوان "سيرة وحيدة" Biografia sola (١٩٧٠م) ، فيتغير الأسلوب فيه إذ يتألف من نصوص قصيرة ومكتوبة بدقة تذكرنا بخورخى جين وبجوان رامون خيمنث غير أن قصائد سيلس تتسم بأنها أكثر إيجازًا وأكثر انفتاحًا . فهناك قصيدة عنوانها صمت Silencio :

توازن النور	Equilibrio de luz
عند الاستراحة	en el sosiego.
إعصار مائى خفيف	Mínima tromba.

حلم . هدوء	Ensoñación. Quietud.
كل شيء :	Todo:
مساحة دون صوت	un espacio sin voz
نحو العمق الخفي	hacia lo hondo oculto.
(سيلس ١٩٩٢م ص ٣٢)	(Siles, 1992, 32).

لم يقم النص على أساس مشهد محدد (مثلما هو الحال في ديوان أنشودة لخورخي جين) ، بل يقوم على مفهوم يتسم بالتفلّت فالبيتان الأول والثاني – الوصفيان ظاهرياً – هما في حقيقة الأمر رمز يجسد مفهوم "الصمت" الذي يتم تصويره أيضا من خلال ثلاثة عناصر لا تربطها أية حبكة : صورة إعصار مائي وكذلك الأسماء في البيت الرابع والصورة النهائية في الأبيات الأخيرة . أي أن القصيدة هي أقل "واقعية" (وأكثر إبداعًا من الناحية الفنية) بالمقارنة بقصيدة نمطية ترجع إلى عصر الحداثة: فالشاعر يستخدم اللغة لا من أجل السرد أو الوصف بل من أجل حصر وتهيئة وإعادة إبداع تجريد بطرائق مختلفة حتى يأخذ هذا التجريد السمة اللغوية التي يفتقر إليها .

أما الكتاب التالي لسيلس (لعام ١٩٧٣م Canon) فهو على طريق الوصول إلى ما هو جوهري ، وإبعاد الأنا التي كانت قد بدأت في ديوان "سيرة وحيدة". فالقصائد في هذا الديوان الجديد تعكس توتراً مستكنًا بين منظورين: أحدهما يمثل ما هو محدد وحيوية الواقع أما الآخر فهو يتعمق وراء الواقع في شكل رؤى أكثر تجديداً وأكثر جوهرية وأكثر شمولاً. فإذا ما نظرنا إلى قصيدة "دير لاس دوينياس Convento de las Dueñas" على سبيل المثال (نفس المصدر ص ٥٩) نجد المتحدث يصور لنا ديراً خاصاً وكذلك قصيدة لوردروث Wordsworth إلا أن هذه العناصر تقوم بتشغيل عملية تحويل استعارية تتولى بشكل تدريجي تحويل المشار إليه إلى رمز للانسجام والصمت والاستمرارية والنظام الجوهري :

ويبقى لمعان، صورة صامتة،	Y queda un resplandor, una callada imagen,
جزء من زمن يتعمق بشكل غير دقيق	un fragmento de tiempo que impreciso se ahonda

ولم يكن أبداً قد تحقق : هو فى طريقه
فالقالب يدوم من خلال أبعاده
(المصدر نفسه ص ٥٩)

y nunca más se ha sido: se está siendo
porque en su dimensión la forma dura.
(ibid.,59).

تتحول اللغة الشعرية إلى وسيلة فى بناء التجارب ابتداء من الواقع وجعل العناصر المحددة تشير إلى ما وراء حدودها.

أما كتابه الثانى "مجاز Alegoría (١٩٧٧) فيطرح الواقع من جديد ويعيد إبداعه، وهو كتاب أكثر تعقيداً من الناحية الميتافيزيقية ، إذ يتحدث عن الفلاسفة الإغريق (الذين يظهرون فى صورة شخصيات) ويمزج عدة مواقف من خلال التعبير الشعرى فهناك بعض القصائد التى تعالج بصراحة موضوع الإبداع الشعرى وأساس هذا البحث هو التوتر القائم بين الرغبة فى الإيقاع الصوتى والتعبير اللفظى وبين التركيز والصمت من ناحية أخرى .

ويصل هذا الطرح الذى يعالج الواقع من خلال الشعر والشعر من خلال نفسه (والذى يزداد عمقًا وجوهرية) إلى أقصى غاياته فى ديوان "موسيقى المياه Música de agua الذى نشر عام ١٩٨٣م لكنه كُتب عام ١٩٧٩-١٩٨١م. ويتوزع مضمون الكتاب بدقة فى خمسة أقسام حيث يرسم اختصار الواقع فى شكل عناصر أكثر جوهرية ويتوج ذلك من خلال الرمز ومن خلال الصمت. ونرى ذلك فى نص ننقله من القسم الثانى بعنوان "إن مادة الزمن التى هى شكل المكان تحقق معناها من خلال الأصداء الجمعية" :

بقى الفراغ
محصوراً فى مركزه،
وفى الجناح الذى يقود
النور نحو مركزه
وفى الفراغ الذى يكثف
الصوت داخل المركز
وفى المركز الذى يسلط

El espacio ha quedado
reducido a su centro,
al ala que conduce
la luz hacia su centro,
al hueco que comprime
la voz dentro del centro,
al centro que proyecta

الطيف على مركزه	el iris a su centro,
فى مركز هذا المركز	al centro de ese centro
الذى يلغى أى صوت	que anula toda voz.
(المصدر نفسه ص ١٣١)	(ibid., 131).

يلاحظ أن المقطع الأول من القصيدة يحاول اختزال الواقع فى جوهر مُمَثَّل فى "المركز" وهذه فقط الخطوة الأولى فى عملية اختصار متكررة حيث ننتقل من خلالها من العناصر المحددة إلى تلك الأكثر تجديداً (أى من "جناح" و "نور" إلى "فراغ") وينتهى المطاف إلى "مركز". ويلاحظ أن هذا الاختصار ومعه القافية وتكرار كلمة "مركز" يرفض الرضوخ لأى تفسير عقلانى ، ويتركنا فقط مع صدى هذه الكلمة. وبهذه الطريقة نكرر تجربة المتحدث : أى أننا نبتعد عن أى معنى محدد حتى يبقى معنا رمز محض .

تتكرر هذه التجربة على صفحات الديوان ونراها بطرائق مختلفة تقوم باختصار الحياة إلى قالب. أما الجزء الثالث من الكتاب "جرافيم Grafemas فيبرز عملية الكتابة حتى يصل إلى درجة يكاد يمحو معها المشار إليه فى عالم الواقع؛ لكن القسم الرابع يقلب هذا النظام حيث يجعل الليل قوة حية "تكتب" (وربما كان الليل هو العنصر الأكثر تجريدا فى عالم الواقع) إلى المتحدثين فى القصيدة، وعند الوصول إلى القسم الأخير نجد اللغة تتحول إلى جوهر مطلق :

النقطة غير المرئية	El invisible punto
ها قد وصلت.	ya ha llegado.
فيك فقط	Ya sólo en ti
نهاية	Final
الشفافية	la transparencia.
(المصدر نفسه ص ١٧٤)	(ibid., 174).

وإذا ما كانت غاية الشعراء "الجدد" هى تقديم الفن على الواقع فإن ديوان "موسيقى المياه" لخايمى سيلس يذهب إلى أقصى مدى فى هذا الطريق رغم أنه يقدم لنا (وهذا من التناقضات الظاهرية) فنا يمكن إدراكه وقد تحرر من زخرف بعض

النصوص التى كتبها أوائل شعراء هذا الجيل. وإذا ما كنا نتحدث عن الخلو من الزخرف ، فإن شعر أليخاندرو دوكى أموسكو A. Duque A. له نفس السمة كما أنه جوهرى على طريقته، فديوانيه (جوهر الأيام Esencias de los días – ١٩٧٦ – والشمس فى برج القوس" El Sol en Sagitano – ١٩٧٨) يتألفان من قصائد شديدة الإيجاز والتركيز حيث نجد صور الطبيعة تعكس إحساساً بنظام الكون من ناحية وثقة الشاعر فى التعبير الشعرى من ناحية أخرى . ورغم أننا لم نشهد أياً من شعراء هذا الجيل يسير على طريق التجريد المرسوم بهذا الشكل (يمكن أن يكون أويّان Úllán أقربهم بما يصوره من صور مرئية) فإن شعر كلا من خايمى سيلس ودوكى أموسكو هو البادرة الأولى لإنتاج لاحق سواء جاء من كتاب أكثر شباباً أم من هؤلاء الأكبر سناً. فالكثير من هذه الدواوين (بما فى ذلك بعض دواوين سيلس) سوف نراها وهى تقدم لنا منظوراً فلسفياً فى عملية البحث عن الجوهر والنقاء .

نرى الوعى بالذات البدهى فى شعر سيلس فى كثير من الأعمال الشعرية التى كتبها خينارو تالنس J. talens وكذلك لدى بعض الشعراء الآخرين الذين تحدثنا عنهم. ويعتبر تالنس واحداً من أبرز النقاد الذين قاموا بتحليل تهاوى الخطاب السائد فى شعر ذلك العصر (أنظر تالنس ١٩٨٩م). كما نشر أيضا عدداً مهماً من الأشعار يتناول الكثير منها الحديث عن الذات autorrefrencia . وهناك بعض النصوص البارزة التى تقلب العلاقة التقليدية بين الشاعر وبين المشار إليه: ففى قصيدة "أسماء أحرقتها الشمس" (تالنس ١٩٩١م ص ٨٦) نجد العناصر الطبيعية تتصرف وتتحدث وتفكر فى المتحدث – الشاعر. وهذا يحدو بنا إلى إعادة اختبار أو فحص العلاقات بين الموضوع والمترجم له وبين الحياة والكتابة وبين الكتابة والقراءة. أما قصيدة "سيرة ذاتية" ، فنجد أن قائمة بسيطة من الكلمات وخاصة الأفعال تغوص بنا فى مجموعة محيرة من الأوصاف حيث يبدو أن المتحدث يكتب عن قارئه .

نحن نكون، فيك	somos, en ti me
أعيد بناء نفسى (تقوم	reconstruyo, (lo
بإعادة بنائه) أقول	reconstruyes), me

لنفسي، دوما

عندما تحدثت، كنت أتحدث إليك

(تالنس ١٩٩١م ص ٦٣)

digo, siempre

que he hablado, te hablaba.

(Talens, 1991, 63).

رغم أن الشعر "الواعى بذاته" تمخض عن نتائج غير متجانسة تبدأ من الخطاب المعقد فى ديوان "حلم إسثبيون" لكانيرو تنتهى "بالحديث عن الذات" المحير عند كل من جيمقيرير وتالنس وكذلك عند "الجوهرية" لدى سيلس، إلا أنه يشكل رافدا مهما نتبين من خلاله طبيعة الإبداع الذى عليه الشعراء "الجدد" فى نهاية السبعينات فعند تجاوز المفاهيم التقليدية والحدود الفاصلة التقليدية (التى ترى أن الخيال فى الفن ينفصل عن واقع الحياة وعن القارئ) كما تجاوز أيضا الأفكار المسبقة حول تكامل النص . وهذا الرافد يأخذنا إلى عالم نرى فيه معانى القصيدة وقد أخذت تفقد تحديدها ، كما أن القراءة والكتابة أخذتا فى التشابك والتمازج وهو عالم نظر إليه الكثير من النقاد والمنظِّرين على أنه عالم ما بعد الحداثة من خلال مناظير مختلفة .

٦ - الشعراء السابقون . وتوجهات جديدة

نرى هذا التغير فى المواقف - الذى عليه الشعراء "الجدد" - وما أحدثه من نتائج ملموسًا أيضًا فى إنتاج الشعراء الإسبان الأكبر سنًا خلال السبعينات. فالبنسبة لأنخل جونثاليث نجد أن عقد السبعينات يمثل خيبة الأمل فى المؤثرات العملية للكتابة ورغبة واعية فى التخلى عن الشخصية الشعرية فى إنتاجه السابق والتركيز على التقنيات وعلى القصائد التى تنجم عن مشاكل بنيوية بدلاً من الاعتماد على الخبرات الشخصية (جونثاليث ١٩٨٢ ص ٢١-٢٢)(٢٢). ويعتبر التحول إلى هذا النوع من الشكلية انعكاس للمناخ الجمالى السائد ذلك أن الشعر السابق لجونثاليث كان عملية توصيل الخبرات الوجدانية من خلال لغة الحياة اليومية، كما أنه يتناول موضوعات تتسم بالاجتماعية خلال الستينات (فى كل من ديوان "درجة بسيطة" و "كتاب الحضرية") .

يمكننا أن نرى ملامح الموقف الجديد لجونثاليث فى ديوان "حواشى موجزة لسيرة Breves acotaciones para una biografia (١٩٧١) وديوان طرائق سردية (١٩٧٢م) وديوان "عينة"، مصححة ومزيدة لبعض الطرائق السردية والمواقف العاطفية الناجمة عنها (١٩٧٧م)(٢٣) وهنا نجد أن المتحدث يركز فى أغلب القصائد على وظيفته كشاعر وسرده (يبدو أنه يسيطر على النص) الذى تراجع لتتقدم مكانه عملية الإبداع. ففى قصيدة "اتناول وجبة خفيفة بعد الظهر أحيانا Meriendo algunas tardes (جونثاليث ١٩٨٦ ص ٢٤٠) والتى يضمها الديوان الأول من الدواوين السابقين نجد المتحدث يلعب بالمعنى المزدوج للعنوان فإذا ما أخذنا لفظة "meriendo" بمعناها الحرفى ، أى تناول وجبة خفيفة فى بعض الأمسيات ، (بالإضافة إلى تناول الطعام طوال ساعات ما بعد الظهيرة) نجده يرسم لنا صوراً بوهيمية ويرى نفسه وهو يلتهم السحب والدقائق والمستحمين وطيور النورس. ورغم أن بعض النقاد قد فسر هذه القصيدة على أنها مجرد نكتة إلا أنها تقدم لنا مثالا رائعا للَّبس والبلبلة اللغويين كما تدل على نقلة وسخرية من الموقف الإنسانى وكذلك من المفاهيم التى عليها الشعر الوصفى. فقصيدة "كان ذلك حبًا (ص ٢٤١) تقدم لنا معاشرة جنسية بلغة عادة ما تستخدم فى طلب الطعام بأحد المطاعم وبذلك تُدْخل تعديلا ساخراً على موقف إنسانى مثلما هو الحال بالنسبة للمفاهيم التقليدية بشأن الشعر العاطفى .

ويُطْلب منا أن نناقش في كلا المثالين كلا من المنظور العادي للأحداث واللغة المستخدمة، وهذا الطرح نجده أكثر وضوحاً في قصيدة "استخدام الحنين Empleo de la nostalgia (٢٤٧-٢٤٨) من ديوانه "طرائق سردية procedimientos narrativos فالنص موزع على عدة أقسام ويطرح لنا مناظير متناقضة لطالبات في مركز جامعي أمريكي، وفي لحظة ما نجد رؤية مثالية مكتوبة بأشعار مطبوعة على يسار الصفحة وهذه الرؤية يتم تقويضها من خلال صور فعلية مطبوعة على الجانب الأيمن، كما نجد في قصيدة أخرى أن التنويهات الخاصة بدراسة اللغات los lenguajes تُضَاد بصور جنسية كما أن أصداء beatus ille تدخل عليها تعديلات من خلال تفاصيل حديثة. وتدعو القصيدة القارئ من خلال المزج والتجزئة إلى تأمل موضوع المنظور والطرائق التي تتولى بها اللغة إبداع الخبرات وتشكيلها .

ويأخذ هذا الموضوع المزيد من المركزية في ديوان "عيِّنة" حيث يتضمن قسما كاملا بعنوان metapoesía "الشعر الشارح" يطرح لنا من خلاله مناظير غاية في الأصالة وغير تقليدية بالنسبة للشعر وكذلك بعض النصوص التي تقوم بإعداد وتحوير بعض التعبيرات العامة. وربما كانت قصيدة كالامبور Calambur أكثر قصائد هذا القسم تعبيراً عن ذلك (المصدر نفسه ص ٢٩٨) إذ تبدأ بصورة تقليدية عن الجمال الأنثوي بأسلوب الباروك :

الإبط النباتي، وجلد لبن	La axila vegetal, la piel de leche,
رغوي وزهري، وعريان ووحيد،	espumosa y floral, desnuda y sola,
تضنين بجسدك على البحر، موجة وراء موجة،	niegas tu cuerpo al mar, ola tras ola,
وتسلمينه للشمس: هنيئا لها.	y lo entregas al sol: que le aproveche.

ويساعدنا العنوان على تخيل اللعب بالكلمات أكثر من رؤيتنا لنص غنائي محض، إلا أن اللغة والصور وشكل المقاطع الرباعية الأبيات ذات الأحد عشر مقطعاً endecasílabo تقودنا إلى رؤية البداية كأنها قصيدة تقليدية وإلى ملاحظة الانسيابية والجمال في هذه الأشعار. كما نلاحظ توتراً بين الأسلوب الرفيع والموضوع الحديث: فالقصيدة - على أية حال - تصف امرأة تفضل أن تأخذ حمام شمس بدلاً من السباحة. ويستمر ذلك

التوتر فى المقاطع التالية وهو يزداد بمزج الصور العاطفية التجريدية ومشهد عام. أما المقطع الأخير فهو يقود إلى الكالامبور (Calambur) [أى عرض مقاطع كلمة أو كلمات بطريقة مختلفة عن العادية لإحداث تأثير مختلف] بشكل تدريجى تتطور فيه صور القصيدة إلى لعب بالألفاظ .

دور مى سول هكذا الموجات و	**dore mi sol así las olas y la**
الرغوة التى تغنى فى جسدك، تغنى	**espuma que en tu cuerpo canta, canta**
– أكثر فى نهديك بالمقارنة بحنجرتك –	**- más por tus senos que por tu garganta -**
دور مى سول لا زى سول لا زى لا	**do re mi sol la si la sol la si la.**

فاللعب المنتظر بالألفاظ والموعود به منذ بداية القصيدة يجعل صورة اكتساب الجسم للشكل البرونزى والإيقاعات الصوتية للأبيات السابقة تتحولان إلى سلم موسيقى ، وهذا ما يجعل التقنية فوق الموضوع ويقلب التوقعات التقليدية، وعلى ذلك فتقنية أية قصيدة هى لتوصيل موضوعها وعندما ترتبط هذه النهاية بالتوتر السابق بين الموضوع واللغة التقليديين وبين التاريخ الحديث لشخص يأخذ حمام شمس فإن ذلك يقلب القصيدة كاملة فى إطار خليط من المناظير التى لا يتوصل المتحدث إلى حلّ لها، وللقارئ مطلق الحرية فى تنظيمها وربطها ببعضها على هواه – أو الوقوف عند حد تأمل الخلط – (فهل هذه القصيدة هى فى المقام الأول سخرية من شعر البارّوك ؟ أو من النساء ؟ أو من كتابة الشعر ؟) .

تمخض المنظور الذى استخدمه أنخل جونثاليث فى الإبداع الشعرية خلال السبعينات عن نصوص تدلف بالقارئ فى خضم اللعب بالألفاظ ، وتدعوه للاستمرار فيه . وبهذا تؤكد هذه النصوص على التوجه نحو الحديث عن الذات **autorreferencialidad** وإلى الإبهام ووضع اللغة فى الدرجة الأولى كما رأينا فى أعمال الشعراء الأكثر شباباً لكن هذا لا يعنى أن إنتاج جونثاليث يمكن أن يكون مماثلاً لما عليه الشعراء الشبان. فإذاما استثنينا سخريته المتعمدة من الشعر البارّوك نجده يسير على نفس النهج الذى اتبعه خلال الستينات من حيث استخدام الألفاظ التى تميل إلى البساطة وكذلك رسم لوحات تصور لنا وراء مشاهد الحياة اليومية مفاهيم أكثر رحابة وإبهاماً

(حول اللقاءات العاطفية الحديثة والعادات والتقاليد اليومية وحول محاولات كتابة الشعر). كما يسخر من جمالية الشعراء "الجدد" فى قصيدة فى ديوان "عينة" بعنوان "أنشودة للشعراء الجدد Oda a los nuevos bardos" (المصدر نفسه ص ٣١٠) ومن خلال هذه الطرائق نجده يصور لنا جيله وأسلوبه الأساسى غير أنه يفعل ذلك الآن فى سياق منظور جديد واع بالذات ومرتبط بالعصر .

حدث تغير مشابه فى إنتاج كارلوس باراّل فبعد الأنتقال من الأسلوب المعقد فى ديوان "متروبولتانو" إلى استخدامه اللغة الشائعة وتناوله القضايا الاجتماعية فى ديوان "تسع عشرة شخصية فى حياتى المدنية" أخذ فى نهاية الستينات وخلال السبعينات يكتب قصائد عبقرية وفنية تجعل اللغة والتقنية تحتلان المكانة الأولى. فكما أشار كارمى ريبرا Carme Riera (فى باراّل ص ٥٢-٦٦) نجد أن هذه القصائد موجهة إلى قرّاء معقّدى التركيب، كما تصور محاولة متعمدة لسبر الأغوار من خلال القوالب والتقاليد والأعراف الخطابية المعقدة (بما فى ذلك اللغة الحياتية اليومية فى معاشرة مع اللغة المثقفة). ومن الأمثلة التوضيحية لذلك قصيدة له بعنوان "تقرير شخصى حول الفجر وحول فجر ليالى خاصة (١٩٧٠) تم ضمها بعد ذلك إلى ديوان "ربويات وتخيلات" (١٩٧٣) فهنا نجده يلجأ إلى استخدام وتحويل موروث شعرى قديم بغية التوصل إلى مؤثرات متنوعة ، وذلك من خلال استخدام تنويهات الاستعارات واللعب بالألفاظ بطريقة غاية فى التعقيد ، وكذلك استحضار بعض مشاعر الكدر. وتعكس لنا الرؤية السلبية التى تلف الديوان - كما أشار ريبرا - تنامى التشاؤم عند باراّل، غير أن أهمية العمل تكمن فى براعته اللغوية[٢٤] .

ربما كانت قصيدة "la dame á la licorne" التى نشرت لأول مرة عام ١٩٦٦م وأصبحت جزءاً من ديوان "ربويات وتخيلات" أبرز قصائد باراّل خلال تلك الفترة. فهو يتناول موضوعاً من مواضيع العصور الوسطى باستخدام المصطلحات الحديثة وصورة ذلك الموضوع فى سجاد متحف كلونى Cluny ، إذ يصف فتاة تنزل من على دراجتها وتخلع بنطلونها الجينز. وهذا الموضوع الحديث يطرأ عليه تحول من خلال الاستعارات الرائعة السبك ومن خلال التناص المأخوذ من القصائد التى ترجع إلى عصر الباروك. فالواقع الملموس (الذى يشير إلى الأعضاء التناسلية) يتحول إلى جمال فنى ويصبح العمل مثالاً على الكيفية التى تتمكن بها اللغة والصور الشعرية من التجلى فى الشعر

وقدرتها على تحويل الواقع العادى إلى مؤثرات جمالية. وفى هذا المقام نجد القصيدة تذكر بالتحوّل (والهروب) الذى طرأ على الواقع والذى تمكن منه جونجورا من خلال شعره .

نشر خايمى خيل دى بيدما القليل من القصائد الجديدة خلال السبعينات ، غير أنه من المناسب أن نتذكر أن ديوانه " قصائد يتيمة " الذى يرجع إلى نهاية الستينات كان يجمع بين الاستخدام الفنى لوجهة النظر وبين الوعى بالذات شعرياً ، إلا أنه كان بشكل ضمنى ، وقد أبرز بذلك توجهه يشبه ما كان عليه أنخل جونثاليث وكارلوس بارّال. ألف خيل دى بيدما أعمالاً نقدية مهمة "قدم الحرف El pie de la letra (١٩٨٠)" بالإضافة إلى كتاب معقد يتناول الذات وهو كتاب مذكرات بعنوان " يوميات فنان مريض مرضاً عضالاً" (١٩٧٤م)[٢٥] Diario de un artista seriamente enfermo .

لم يطرأ تغير واضح على الإنتاج الشعرى لكلاوديو رودريجيث مثلما هو عند كارلوس بارّال أوجانثاليث ، لكن إنتاجه يعكس لنا وعياً فنياً مهماً وجديداً. لا يلجأ إلى استخدام جديد للتناص، فقد كان أكثر رفاق جيله ميلاً إلى ربط سبر أغوار الواقع بالعملية الشعرية، ونلمح ذلك فى دواوينه السابقة. أما إنتاجه الشعرى الجديد الذى نشره فى هذا العقد بعنوان "طيران الاحتفال El Vuelo de la Celebración فهو يخطو خطوة إلى الأمام[٢٦] حيث يستكن فى هذا العمل بمعنى يتعلق بتحسن اللغة الشعرية والطابع المتفلت للواقع الأمر الذى يجعل الكثير من قصائده هجوماً على المعنى مما يسفر عن مواقف مبهمة ومتناقضة. وتدفعنا هذه القصائد للتفكير بوضوح فى الإمكانيات والقيود المفروضة على الاتصال الفنى (انظرMayhew ١٩٩٠م ص١٢٣) . ومن الشائع أن تتضمن هذه القصائد تنويهات تناصية إلى أعمال أخرى فى ميدان الأدب والفن كما تنوه لنصوص سابقة لنفس الشاعر . وهنا نجده يضع الموضوعات والعمليات أو المراحل فى المقام الأول (المصدر نفسه ص ١١٤) فقصيدة "ناسجا Hilando تبدأ بالإشارة إلى لوحة محددة لبيلاثكيث :

النسّاجة من ظهرها	LA HILANDERA, DE ESPALDAS
(من لوحة لبيلاثكيث)	(del cuadro de Velázquez)
الكثير من الهدوء ألم.	Tanta serenidad es ya dolor.

Junto a la luz del aire	إلى جوار نور الهواء
la camisa es ya música, y está recién lavada,	القميص موسيقى وهو مغسول حديثًا
aclarada,	ومشطوف
bien ceñida al escorzo	ومربوط جيداً بالصورة المقصرة
risueño y torneado de la espalda,	الباسمة والمخروطة للظهر،
con su feraz cosecha,	بحصادها الخصب،
con el amanecer nunca tardío	والإشراق الذى لا يتأخر
de la ropa y la obra. Este es el campo	للثوب والعمل. هذا هو حقل
del milagro: helo aquí,	المعجزة : حده هنا
en el alba del brazo,	فى فجر الذراع
en el destello de estas manos, tan acariciadoras.	وتفجر هاتين اليدين المداعبتين
(Rodríguez, 1983, 230).	(رودريجيث ١٩٨٣ ص ٢٣٠)

تعتبر القصيدة فى مفهومها الأكثر بداهة تكريماً لحيوية فن بيلاثكيث ، حيث يصف شكلا فى لوحة ويركز على جماله وهنا علينا أن نلاحظ التنويهات الدائمة للتوجه الفنى الذى ربما يصل إلى درجة التصنعً فى صورة المرأة فظهرها escorzo والقميص موسيقى واللوحة التى أمامنا معجزة . وبعد ذلك يفصح بأن اللوحة تغنى، ونتلقى أوصافًا متكلفة لشعر المرأة، أما العمل الذى تقوم به وهو النسيج فهو عمل فنى؛ يحدث كل ذلك تأثيراً يبدو متناقضاً وله سمات حيوية ناجمة عن مجموعة من العناصر كما أنه يجعلنا نفكر فى العلاقة المتناقضة بين الحياة والفن .

تدفعنا كل هذه العناصر إلى العودة إلى قراءة البيت الأول الغامض والعلاقة الغريبة بين الهدوء والمعاناة . فالمعاناة يمكن أن تشير إلى أن النسّاجة توصف وهى تمر بلحظة غاية فى الوتر، أما الهدوء فيشير إلى تلك اللوحة الرشيقة التى يرسمها بيلاثكيث للنساجة ومن هنا يمكن أن يصور لنا من جديد العلاقة المتوترة بين الحياة والفن. وعندما ننتهى من التعرف على هذا الموضوع يجب أن نلاحظ تنويها آخر تناصىّ. فوصف القميص على أنه "مغسول للتو" recien lavada يتضمن صدى مباشراً لقصيدة

سابقة لرودريجيث بعنوان "إلى ملابسي المنشورة" (انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب). وهذا التناص يسهم أيضا فى إبراز الطرائق التى يلعب بها الفن مع الحياة والعلاقات المفاجئة والمذهلة بين الحياة والفن .

ومع تطوّر القصيدة تتضح ملامح الصورة أكثر فأكثر وكأنها موجودة خارج اللوحة لدرجة أننا قد نتساءل فيما إذا كانت السمات التى ينسبها لها المتحدث (يتحدث عن احتفالية وعن خدمته) ترجع إلى بيلاثكيث أو إلى الحياة الواقعية أو نابعة من تفسيرات المتحدث وهنا تزول الحدود الفاصلة بين الفن والحياة : فهل نحن نشاهد شكلا فى لوحة أو امرأة فى عالم الواقع أو شخصية فى قصيدة ؟ وعموما فإن اللوحة هى الأكثر واقعية بين الافتراضات الثلاثة ذلك أننا نشاهدها فى متحف البرادو ويساعدنا ذلك على التأكد من ملامحها. كما أن رودريجيث يجعل الشخصية الخيالية أمرًا واقعًا، فالقصيدة لا تحل هذه التوترات بل تضعنا فى خضمها مبرزة الإبهامات وتدعونا إلى الاستمرار فى التفكير فيها .

إذن فهذه القصيدة ومعها قصيدة "طيران الاحتفالية" تواصل رسم الطريقة التى يتبعها كلاوديو رودريجيث فى التحويل الشعرى للواقع المحدد ، حتى يكتشف فيه بوادر الإنماط الحيوية، ومع ذلك فقد أصبحت هذه العملية أكثر إدراكًا لذاتها فالشاعر يتحدث أكثر عن الفن وعن الأدب وعن إنتاجه السابق وكلما زادت درجة زوال الخطوط الفاصلة بين الحياة والفن فإن هذا الشعر يفتح الطريق أمام إسهام فعال يقوم به القارئ .

نُلاحظ أن الشعر السردى والظاهرى المباشرة فى الدواوين الأول لخوسيه أنخل بالنتى غالبًا ما كان يربط القوالب الأساسية للحياة بالتعمق الشعرى، وقد أشرت فى الفصل السابق إلى أنه فى نهاية الستينات أصبح إنتاج بالنتى أكثر تعقيدا ومفعما بالتنويهات كما أخذ يتركز بوضوح فى موضوع الشعر .

وأخذ هذا التوجه يزداد قوة مع عام ١٩٧٠م وبدأ يرتبط بشيوع استخدام التناص . ففى "تقديم تذكارى لأثر" (١٩٧٠) يبدع بالنتى رؤية ساخرة للتعصب والأيديولوجيات الزائفة ، ويضع نصوصه فى أفواه عدة متحدثين غير موثوق بهم كثيراً. كما يستخدم

تنويهات لرسالة كنيسة نشرها الأساقفة الأسبان، ويقلب نص جملة للبرهنة على التأثير العكسى لديانة تهتم فقط بالشكليات، ويتضمن الكتاب أيضا تنويهات شعبية ومثقفة بحيث نتذكر معها الشعراء "الجدد" (انظر بالنتى ١٩٨٠ ص ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣١٠) .

يكثر التناص الأدبى فى "البرئ" (١٩٧٠م) ويسهم فى توليد خبرات مبهمة لدى القارئ. وفى قصيدة "عودة ما هو بطولى" (نفس المصدر صـ ٢٥٢ - ٢٥٤) ينوه بالنتى إلى حبكة الكتب ١٧ - ١٨ و ٢١ - ٢٢ من الأوديسا حيث نرى البطل يواجه ويقتل الذين يطلبون بينلوب . فنلاحظ أن بالنتى يقلب منظور العمل حيث يضع على لسان المُطالب الرئيس أنتينو دفاعا عن البراجماتية يبدو معقولاً ويصف أساطير طروادة على أنها خدع غير واضحة . وبعد أن أقام توتراً مع المفهوم التقليدى لأوديسو كبطل أخذ يغير من المنظور ويصف اغتيال أنتينو على يد أوديسو بأنه عمل بطولى ويدفع بالقارئ فى خضم أزمة بين المواقف البراجماتية والمواقف البطولية ويلاحظ هنا أن القصيدة تترك الأمر بدون حل .

وفى قصيدة "تمثال فروسى" (بالنتى ١٩٨٠م ص ٣٦٦) يلاحظ أن الشاعر يتحدث عن قصيدة تحمل نفس العنوان لخورخى جيّن تتناول الوجود الإنسانى :

غرقت اللحظة	**Hundióse el monumento.**
لم يكن هناك شىء	**No hubo nada.**
عرض أوركسترا بين أشجار الصفصاف	**Entre los saucas desfiló una orquesta**
عليه ملامح يوم الأحد	**con aire de domingo.**
ومن معه صورتى	**Y quien tuvo mi imagen**
ألقى بها لكلاب الليلة الجارة	**se la echó a los perros, con estricta piedad,**
برحمة ملتزمة	**de la vecina noche.**

أشارت مارجريت برسين (١٩٨٧ ص١٤٣ - ١٤٩) إلى أن هذا القلب لنص جيّن يبرز من خلال لجوء بالنتى إلى استخدام بعض العناصر الأسلوبية النمطية عند جين حيث القارئ يعيش تناقضاً درامياً بين موقفين هما الحياة والفن .

تكثر الإشارات التناصية أيضا فى ديوان "سبع وثلاثون جزازة" وديوان "الداخل فيه أشكال" (١٩٧٦) غير أن الملمح الرئيسى هو الاهتمام الواضح بعملية التعيين الشعرى . ويعكس هذا الشعر العناية الواضحة بالمعنى الأدبى الذى يقوم بدور القاعدة فى مقالات بالنتى، كما نشر الكثير من هذه الأشعار فى كتابين من الكتب التى حازت انتشاراً واسعاً هما " كلمات القبيلة (١٩٧١)" والحجر والمركز (١٩٨٢). أحدثت مقالات بالنتى تأثيرها ليس فقط فى جيله (الذى كان يقبل - كما رأينا - فكرته عن القصيدة كعملية معرفية) بل نرى هذا التأثير فى بعض الأدباء الشبان الذين قرءوا أعماله واتخذوا موقفه من الشعر على أنه عيد الغطاس. كما تاثروا أيضا بشعور بالنتى بخيبة الأمل إزاء فعالية الشعر . وختاماً يمكن القول بأن الجدل والتعقيد والتناص والإشارة إلى الذات فى أعمال بالنتى خلال عقد السبعينات إنما هو استجابة للمناخ الجمالى السائد آنذاك ويساعد على تحديده .

يمكن أن نقول شيئًا مشابهًا عن فرانثيسكو بورينس. فديوانه "إصرار على لوزبيل Insistencias en Luzbel (١٩٧٧) يظل على حالة الشعور بخيبة الأمل فى الحياة الإنسانية، وحتى ينقل لنا هذه الحالة الشعورية يحول الأوصاف والأحداث من جديد، ومع هذا فالكتاب الذى نتحدث عنه نجد فيه أن تلك الحالة تحدث فى عالم انقلبت فيه القيم الأساسية حيث أصبح الريب فى دور هاتيك الأعراض أما "لوثيفير Lwzifer فهو البطل الظاهرى (رغم أنه يمثل النسيان أيضا). والمتحدث فى هذا العالم يبحث عن ترياق لمناخ عام يعكس عدم وجود معنى للحياة والنسيان. وعلى ضوء قلب القيم الذى يستكن وراء الكلمات نجد الأحداث غير المهمة ظاهريا وقد اكتسبت معنى ، ففى قصيدة "أغنية الأجساد" (بوينس ١٩٨٤ ص ٢٣١) هناك لقاء جنسى عارض يمثل تأكيد الحياة. أما التأثير العام للكتاب فهو عبارة عن مجموعة من الخبرات المتناقضة لها نهاية مفتوحة حتى يكمل القارئ تفسيرها .

ويعالج بوينس موضوع الإبداع الشعرى بصراحة فى عدة نصوص، كما أن عملية كتابة المتحدث للشعر هى عنصر مهم فى إطار كفاحه ضد مرور الزمن والعدم، وعندما يأخذ فى التعليق على عملية الإبداع الشعرى فإنه يدعونا إليها وإلى تأملها، إذ تبدأ قصيدة له بعنوان "إلى القارئ" بالأبيات التالية :

En las manos el libro.	الكتاب فى اليد
¡Son palabras que rasgan el papel	هى كلمات تَحكّ الورق
desde el dolor o la inquietud que soy,	انطلاقًا من الألم أو القلق الذى هو أنا ،
ahora que todavía aliento bajo tu misma noche,	ولازلت أتنفس تحت جنح ليلتك
desde el dolor o la inquietud que fui,	انطلاقًا من الألم أو القلق الذى كنت
a ti que alientas debajo de la noche.	إليك يا من تتنفس تحت جنح الليل
(ibid., 215).	(المصدر نفسه ص ٢١٥)

يتضمن ديوان كارلوس ساهاجون C. Sahagún "ألوان معك" (١٩٧٣م) عملية التحويل الاستعارية لذكريات الطفولة التى نجدها نفسها فى شعره السابق ، كما يواصل عملية سبر أغوار الماضى من خلال اللغة والصورة الشعرية، ويتسم أسلوب ساهاجون بالتنوع حيث يضم الكتاب بعض قصائد النثر الممتازة كما أن أغلب الاستعارات التى نراها تتسم بالتعقيد بالمقارنة بما كان عليه الحال فى إنتاجه السابق وهى لم تعد مركزة على القيم المتعلقة بالواقع المُحَسّ ، ورغم أن هذا الكتاب يعكس رغبة الشاعر (وجيله) فى أن يكون الشعر وسيلة للمعرفة، إلا أنه يعكس أيضًا الاهتمام الكبير بالقالب وباللغة التى هى طابع مرحلة السبعينات .

هانحن قد رأينا شعراء الجيل الذين ولدوا خلال الفترة بين عام ١٩٢٣ و ١٩٣٨م والذين كانوا يشكلون المجموعة الأدبية المسيطرة خلال السبعينات يعبرون من خلال أعمالهم عن وعى فنى وتأمل للذات autorreflexión بالإضافة إلى الاهتمام بقضايا التناص وتناول الشعر لقضاياه وكل ذلك فى توازى مع الشعراء الأكثر شبابًا فى تلك الحقبة. وأدت بهم هذه الاهتمامات إلى المزيد من توجهاتهم فى ميدان استخدام الشعر لسبر معانى الحياة (فى صورة خبرات شخصية، وفى العالم المحيط) ورغم أنهم يختلفون هنا عن "الجدد" الذين قل اهتمامهم بمعطيات الحياة الواقعية، فإن أعمالهم - المهمة والأصيلة - تبرز الاهتمام بالموضوعات الفنية والأعمال المفتوحة والحديث عن الذات وتناول الشعر لقضاياه .

هناك شعراء آخرون ينتسبون تاريخيًا إلى هذا الجيل رغم أنهم كانوا مجهولين خلال العقد السابق ، إلا أنهم اكتسبوا شهرة خلال فترة السبعينات ومن بينهم ماريا بيكتوريا أتنثيا M. V. Atencia التي ولدت في مالقة عام ١٩٢١م. كتبت بعض الأشعار المهمة خلال عقد الخمسينات، وبعد صمت امتد لما يقرب من عشر سنوات نشرت أربعة دواوين مهمة : "مارتا وماريا" و "الأحلام" (١٩٧٦) وديوان "عالم إم. ب "El Mundo de M. V. (١٩٧٨م) و "هاوى الجمع El coleccionista (١٩٧٩) فالشاعرة تسير على ما اتبعه بعض شعراء جيلها من حيث استخدام لغة الحياة اليومية لرسم لوحات وأماكن تستحضر موضوعات جوهرية فى الحياة. فالأشياء والخبرات الخاصة تتمخض عن مفاهيم تتعلق بمرور الزمن وتكثيف الحياة فى اللحظات الجوهرية ومشاعر وأحاسيس غريبة. وكثيراً ما نجد أن شيئًا أو مشهداً أو عنصراً من قصة قصيرة يقوم بدور رمزى حتى تزداد الحياة العامة توجها إلى ما هو أبعد من ذاتها ففى قصيدة "المائدة مجهزة Con la mesa dispuesta (أتنثيا ٨٥) نجد مدعواً غير منتظر يمثل مجئ الموت وقبول المتحدث له .

وإذا ما كان الجمع بين التنويه والقرب inmediatez يربط شعر ماريا أتنثيا بجيلها فإن توجهها الفنى يربطها بشعراء السبعينات وخاصة بشعر جيل "الجدد" . فهى تلجأ إلى عدة طرق فى استخدام الصورة والمفردات والإيقاع حتى تحول العناصر العامة إلى جمال وفى الأبيات التالية يتأمل المتحدث حمامةً ، الأمر الذى يستحضر شعورا مفاجئا باللون والانسجام :

يرتاح تعبك لحظة فى المنزل	Reposa tu fatiga un momento en la casa
بينما تغلى بالألوان ريشة رقبتك	mientras hierve en colores la pluma de tu cuello
ثم تطير وتعود مع ذويك	y echa luego a volar y vuelve con los tuyos
(المصدر نفسه ص ١٠٤)	(ibid., 104).

وتمثل المؤثرات الإيقاعية للأبيات (ذات الأكثر من أحد عشر مقطعًا "السكندرية" alejandrinos) والتفاعل بين الصورة والصوت الناجم عنهما إحدى السمات الشكلية البارزة فى تلك الفترة، وتفعل ماريا أتنثيا ما يفعله الشعراء "الجدد" فى الجمع بين

الإشارات الأدبية وتلك الأخرى المأخوذة من السينما، ودائمًا ما تقوم بذلك بدقة وفعالية[٢٧] .

يعتبر فرانثيسكو أجيرّى F. Aguirre واحداً آخر من الشعراء المهمين ؛ ولد عام ١٩٣٠م. نشر أول ديوان له عام ١٩٧٢ بعنوان Itaca حيث يقدم لنا من خلاله قراءة أخرى للأوديسا تتسم بمناصرة المرأة، من وجهة نظر بينلوب Penélope . ويلاحظ أن أجيرّى يستخدم فى هذا الكتاب وغيره من الدواوين اللاحقة مفردات مباشرة وتقنية سردية بمهارة ودقة وذلك لقلب المواقف الفلسفية التقليدية مثل الحاجة إلى تنظيم الحياة حول غايات مهمة. وتنبئ أعماله عن الرافد الهدّام Subversivo الذى يستهدف الشعر النسائى الذى ظهر فى اسبانيا خلال الثمانينات .

وفى هذا الإطار يمكن ذكر اثنين من الشعراء الذين يمكن أن نضمهم إلى مجموعة جيل "الجدد" طبقًا لتواريخ ميلادهم وليس للأسلوب أولهما الشاعرة بوريثا كانيلو P. Canelo (ولدت عام ١٩٤٠م) ، فقد كان لها الكثير من القراء خلال السبعينات. وكتبت الشعر الوجدانى والمباشر الذى يصور مواقف ومشاهد طريفة غير أن إنتاجها أصبح أكثر تأمليا وأكثر أهمية – فى نظرى – خلال العقد التالى. إلا أن الشاعرة الأخرى وهى كلارا خانيس C. Janés (ولدت عام ١٩٤٤م) لم تلفت الانتباه كثيراً خلال السبعينات ورغم هذا فشعرها مهم فى نظرى وأكثر أهمية من شعر بوريثا كانيلو. نشرت خلال هذا العقد عدة دواوين جمعت فيها بمهارة بين لغة الحياة اليومية وبين العناصر الثقافية لتقديم منظور جديد إزاء بعض الأشياء والمواقف. ألفت الشاعرة أيضا بعض الأشعار الجنسية المكثفة حيث يعكس "الجنس" لدى الإنسان أنماطا طبيعية أكثر رحابة، وحازت أعمالها بالمزيد من الاهتمام خلال عقد الثمانينات مثلما سنرى فى الفصل التالى .

نشر كارلوس بوسونيو عام ١٩٧٣ ديوانًا آخر له بعنوان "قطع العملة تسقط على الحجر Las monedas contra la losa واستمر فيه على الأسلوب الذى بدأه من خلال ديوان آخر له هو "أنشودة فى الرماد" ويُلاحظ أن المتحدث فى ذلك الكتاب يجمع اللهجة التأملية التى يناقش فيها عدة جوانب من الواقع مع تقديم رمزى حيث نجد الأحداث والأشياء تمثل – ولو بشكل غامض – ظروفًا ومتاعب إنسانية. والكتاب يربط النظر إلى الشعر على أنه وسيلة لتجاوز مرور الزمن وانعدام المعنى (شهدنا ذلك فى قصيدته

أنشودة فى الرماد) بالصراع الوجودى العام ضد الموت الذى كان أحد السمات الرئيسية فى شعر بوسونيو السابق (فقصيدته "قطع العملة" تعود - على سبيل المثال - إلى الصورة المتناقضة للحياة على أنها "ربيع الموت") ، وتصور لنا بعض القصائد حالات شعورية متنوعة وتبدع وحدة معقدة ومتأزمة، كما تسيطر النظرة التشاؤمية: فالقصيدة التى تفتتح الكتاب نجد أن رمز قطع العملة التى تسقط يمثل الحياة التى سرقتها قوة نهمة (بوسونيو ١٩٨٠م ص ١٤٣-١٤٤) .

الشعر والكتابة هما إذن فى هذا الإطار وسيلة لتأكيد وجود الفرد (مثلما هو الحال فى قصيدة أنشودة) وكذلك صورة لمسار الحياة الإنسانية . ففى القصيدة التى تفتتح الكتاب نجد المتحدث وهو ينظر إلى نفسه مثل شخصية لعمل سردى لشخص آخر: "وتشعر أنك دبت فيك الحياة ومسرود بشكل كافى" (المصدر نفس ص ١٤٣) أما قصيدة "تشكيل القصيدة **Formulación del poema** (ص ١٦٨-١٦٩) فترتبط بضعة موضوعات ومناظير: مشوار الحياة التى تمر وتتفكك والتوظيف الرمزى مثل كسر البورسلان والزجاج وتأليف القصيدة والبحث عن النور وعن منظور أعلى للماهية. تبدأ القصيدة على النحو التالى :

الحياة أصبحت حطاماً، وتحطم الإبريق،	**Con la vida hecha añicos, despedazado el cántaro;**
وانكسرت العزلة كأنها صندوق، وسعادة	**rota la soledad como una urna; la alegría**
ذلك الصباح الجميل، إلى جوار البحر	**de aquella fina mañana, junto al mar,**
قطع بورسلان سيغرس محطمة. طبق	**destrozada porcelana de Sévres; hermoso**
جميل من طلبيرة، الحب والصداقة	**plato de Talavera, la amistad y el amor,**
أصبح جزازات هنا:	**hecho trizas aquú:**
جزازات صلبة للحظات وأطلال فصول الربيع	**fragmentos duros de instantes, ruinas de primaveras,**
ومغيب الشمس، ولقاح	**de crepúsculos, polen**
سـعـادة...	**de dicha...**
(المصدر نفسه ص ١٦٨)	**(ibid., 168).**

وما يبدو أنه عبارة عن رموز مباشرة ليس من السهل شرحه، وهذا ما نجده غالباً في هذا الديوان: فإذا ما كان الزمن هو بمثابة تكسير أباريق فهنا نتساءل: ألا يشكل تأليف المشار إليه في العنوان انعكاساً لمرور الزمن أو محاولة للإمساك بالجمال والإبقاء عليه أو البحث عن رؤية علوية توصف في آخر جزء من القصيدة ؟ أم أن ذلك جمع بين كل العناصر السابقة ؟ هانحن أمام مثال لما وصفه بوسونيو نفسه بأنه جهد لتقويض المناظير المنطقية وأن يعكس النص (أكثر من قيامه بالوصف) التوجه المتناقض للموضوع : "أسلوبي كان يأمل ليس فقط في العناء بل أن يكون ... ربيع الموت" (المصدر نفسه ص ٢٦) .

وعلى ذلك فإن ديوان "قطع العملة تسقط على الحجر" يضم موضوعات الشعر السابق لبوسونيو ويتقدم خطوة إلى الأمام في إطار منظور حديث الشعر عن نفسه والذي شهدناه من خلال قصيدة "أنشودة في الرماد" أنه ينص على موضوع النظر للشعر على أنه استجابة للبحث الحيوي، وينص على العملية الشعرية والخبرة في تشكيل القصيدة. كما يجعلنا ننظر إلى هذه التجربة على أنها غامضة وغير واضحة. وهو في هذا المقام يدعونا للعمل على إيجاد معنى لها ، ويعمل على وضعنا كقرّاء داخل الدائرة. إذن فهذه الطريقة التي يتّبعها في جعل الكتاب يرتبط بالقارئ تضعه (القارئ) مع المؤلف في إطار المناخ السائد، والذي ربما كان "ما بعد الحداثة ، خلال السبعينات[٢٨] .

والشيء المثير للدهشة بشكل أكبر من تلك التي شعرنا بها عندما اطّلعنا على إنتاج بوسوينو هو ظهور كتاب جديد عام ١٩٧٠ لبلاس دي أوتيرو. فمن حيث الموضوع نجد في الكتاب بعض الأفكار السياسية التي جعلت منه الشاعر الاجتماعي الأكثر أهمية في أسبانيا، غير أن هذه الأفكار نراها الآن في ثوب معقد وتأمل للذات وهذا ما يجعل الكتاب يختلف كثيراً عن أعمال الشاعر السابقة التي كتبها خلال الخمسينات، وشكل (قطع) الكتاب له دلالته: إذ يتكون من صفحات بها عدة أنماط من الحروف التي تجتمع مع صفحات أخرى بها أشكال مرسومة أو مجرد عناوين أو أرقام أجزاء أو تعليقات ظاهرية (يتسم قلم الرصاص الذي سطرت به تلك الرسالة الموجهة للآلهة بأنه متآكل وكليل ومقضوم) (أوتيرو ١٩٧٠م [١٢٢])[٢٩] ويقر الكتاب أيضا توترا بين الرغبة

المباشرة فى تصوير التاريخ ووصف المشاهد وتوصيل الحقائق وبين الشوق فى جعل الحياة شاعرية .

لا يتخلى أوتيرو عن بحثه عن نمط من الشعر الشعبى إلا أن إنتاجه أخذ ينوه ولو من بعيد توجهًا تعليميًا للشعر ، فديوان "بينما" Mientras يقدم لنا الشعر وتصوره على أنه ذو قيمة كبيرة من خلال نص يبدو أنه يفتقر إلى شعرية قوية :

آه الشِّعر فى النهاية خرج وارتدى	Ah poesía al fin salió vistióse
لباس الإنسان ببساطة	simplemente de hombre
فرك يديه وتفل	se restregó las manos escupió
أسفل الصفحة الحقيرة	al pie del papelucho
وقال بهذه الطريقة	y dijo de esta manera
أنا أكثر جرأة من طريقتك	soy más valiente que tu
فى كتابة القصائد	manera de hacer peomas.
(المصدر نفسه ص ٥٣)	(ibid.,53).

يتضمن الديوان المذكور أيضًا العديد من تنويهات التناص سائرًا فى ذلك على توجه شهدناه فى ديوان سابق له بعنوان "هذا ليس كتابًا" فالشاعر يعيد إبداع عمل لجوستابو أدولفو بيكر وينوه لجونجورا وجويا كما يضم صورة له ونسخة لبعض أشعاره المكتوبة بخط اليد . كما أنه فى لحظة ما يتحدث عن عملية كتابة هذا الديوان : "أترك بضعة سطور وورقة بيضاء./ الخطوط التى أريدها ربما تكرر فقدان الأمل" (ص ٤٥) وانطلاقًا من هذه النقطة ومن حديثه المباشر عن قراء قصائده نجده وقد كسر مفهوم الكتاب كعالم متخيل ومستقبل وبذلك يضع الكتابة والقراءة فى المقام الأول. نوهت سلبيا شرنو Sylvia Sherno بأن الحديث عن الورق والطباعة يواجه نصوصًا تصور عدم الثقة فى الكلمة المكتوبة وبالتالى تحدث أزمة بين الواقع والخيال ؛ وفى نهاية المطاف نجد أنفسنا أمام نص غير مستقر وهو بذلك يتبع عصر ما بعد الحداثة (شرنو ١٩٩٣) .

وربما كان نشر هذا الكتاب خير مثال على التغير الذى يطرأ عبر الزمان وعلى الشعريات والحساسية الجمالية خاصة إذا ما جاء من مؤلف كان يمثل الشعر الاجتماعي الأسباني خلال الأربعينات ويؤكد مقصده في التعبير عن الحقائق الواضحة بلغة مباشرة يفهمها الجميع . وإذا ما اتخذنا منظور الأجيال التقليدى للشعر الإسبانى فلن نتمكن من فهم الطريقة التى عكست بها أعماله (وكذا بوسونيو معه والشعراء الذين ظهروا خلال الخمسينات والستينات) المفاهيم الجديدة للشعر خلال السبعينات .

نلاحظ أن شعر كونشا ثاردويا اتسم خلال هذه الفترة بعدم الاستقرار أو أنه يعالج مباشرة قضاياه أكثر مما هو الحال عند بلاس دى أوتيرو أو كارلوس بوسونيو، غير أنه - أى شعرها - يسهم في إذكاء الحساسية الجمالية لروح العصر. فقد صدرت لها عدة دواوين هي: الجنوب العميق **Hondo Sur** (١٩٦٨) وخدع تريمونت **Los engaños de Tremont** (١٩٧١) والقلب والظل (١٩٧٧)، وتستخدم من خلالها تنوعًا هائلاً من النغمات والقوالب الشعرية لاستحضار مشاعر ومفاهيم أساسية عن الطبيعة الإنسانية اعتماداً على مشاهد صور مرئية واستحضارات أدبية فقصيدة "أنشودة للجاز (ثارديويا ١٩٦٨ ص١٤٣- ١٥٠) تبدأ بصور عنيفة وفوضوية عاكسة بذلك التكثيف الحديث في الموسيقى، وبعد ذلك تلجأ المتحدثة - بطريقة ساخرة - إلى العمل على ربط مؤثرات هذا الفن بالأساطير والصور والأنماط الطبيعية المعروفة فالصور المختلفة للقصيدة تدخل مع الوصف الدرامى لتصوير كافة تمحيصات الموضوع بطريقة ماهرة.

يمكننا أن نعثر على المزيد من الأدلة المتعلقة بعصر جديد وشعرية جديدة من خلال ديوان "حوارات المعرفة" للشاعر بيثنتى اليكساندرى (١٩٧٤م) فالشكل الذى عليه قصائد هذا الديوان جديد كل الجدة بالنسبة لإنتاج أليكساندرى: إذا يتكون من خطاب يدور بين عدة شخصيات تتحدث بشكل ثنائى والكتاب - بشكل ما - هو استمرار لعملية البحث الدائمة (والتى تزداد كثافتها عند اليكسندرى) عن معرفة جديدة حول الوجود من خلال الشعر، كما نجده مستمراً فى عملية الوعى بالذات من خلال العملية الشعرية التى نفذها فى إنتاجه السابق مباشرة وهو ديوان "قصائد الختام" إلا أن القطع الجديد يقدم مجموعة مجزأة من المواقف بدلاً من عمليات البحث السابقة عن مناظير موحدة وما أطلق عليه خوسيه أوليبيو خيمنث "كتابة عظيمة مفتوحة وذات وجوه

متعددة وتلتهم نفسها بنهم لا يشبع" (خيمنث ١٩٨٢م ص ٩٩). كما أشار الناقد المذكور إلى الطرائق التى يتبعها أليكساندرى حتى تتواجه هذه النصوص ويعدّلها إلى أبيات وأقسام لشعره السابق ، كما يقلب الأفكار والعبارات والمقولات الموروثة . ويؤدى كل هذا إلى سلسلة من الأزمات بين منظور وجودى وآخر ميتافيزيقى مثالى إلا أن هذه الأزمات لا تُحَلّ بطريقة منطقية ، وغالبًا ما يبدو أن المشاركين فى الحوار لا يسمع بعضهم الآخر فبدلا من الإجابة يقدمون مناظير مناقضة ، إذن نرى أليكساندرى وهو يجد الآن طريقة جديدة فى استخدام وسيلة أسلوبية قائمة فى شعره السابق وهى حرف "أو" "O" تقوم فى ديوان "حوارات" بدور يضع القارئ فى إطار الأزمات التى يطرحها الكتاب (المصدر نفسه ص ١٠٥) .

ومما لا شك فيه أن التغيير نحو قوالب جديدة وكتابة تناصية واعية بذاتها وشارحة إياها أمر ذو دلالة بالغة إذا ما وضعنا فى الاعتبار الدور الذى يلعبه أليكساندرى فى عالم الأدب الإسبانى، فقد لعب ابتداء من الأربعينات والخمسينات دور الناصح والمرشد للأجيال الشابة ؛ إذ يكاد جميعهم قد زاره فى منزله وعرضوا عليه قصائدهم وتلمّسوا نصيحته (التى كان يقدمها بكرم وقدرة عجيبة على فهم مختلف الأساليب والحاجات) وها نحن نرى القائد فى آخر عمل مهم له يعكس لنا من خلاله شعرية الوعى بالذات والإبهام التى عليها زوّاره ومن هم أبناء ذلك العقد من القرن العشرين .

إذا ما كان ديوان "أنشودة" لخورخى جيّن قد جعل منه الشاعر النموذجى للحداثة الأسبانية فإنه كتب ديوانين فى هذه الفترة: "... وقصائد أخرى (١٩٧٣م) ونهاية Final (الذى نشر لأول مرة عام ١٩٨١ لكنه يضم قصائد ابتداء من عام ١٩٧٣م ويتضمن كلا الديوانين العديد من التنويهات التناصية بما فى ذلك التعليقات الكثيرة حول قصائد سابقة له. كما أن كليهما يشيران بوضوح إلى عملية كتابة الشعر. ففى ديوان "نهاية" نجد هذه العملية تتحول إلى الموضوع الرئيسى ، أما باقى الموضوعات الأخرى – مثل مرور الزمن والرغبة فى تأكيد الوجود فى مواجهة الفناء وقيمة الذاكرة – فهى عناصر تابعة للأولى. كما نرى القارئ هنا يصف نفسه بأنه من يعيد إبداع الأعمال وبالتالى حيوات الكتاب السابقين. والمحصلة هى أن النص يتطور بشكل دائم .

El texto del autor, si bien leído,	نص المؤلف، إذ ما قرئ جيداً
Se trueca en otro ser - de tan viviente.	يتحول إلى كائن آخر – حي.
Las palabras caminan, se transforman,	الكلمات تسير، وتتحول.
Se enriquecen tal vez, se tergiversan.	وربما تثرى وتتشوه.
Tras la hazaña de origen se suceden	وبعد بطولة الأصل تتابع
Las aventuras del lector amigo.	مغامرات القارئ الصديق.
He ahí revelándose un misterio	هاهو سر يذاع
De comunicación entre dos voces	عن الاتصال بين صوتين
Mientras los signos gozan, sufren, mueren.	بينما الرموز تتمتع وتعاني وتموت
(Guillén, 1987, 5: 63).	(جين ١٩٨٧ ٥ : ٦٣)

إن الشعرية التى تقدم هنا بشكل مباشر تدل على التباعد الكامل عن فكرة القصيدة كأيقونة وهى الفكرة التى كنا نجدها فى عبارات خورخى جيّن طوال العقود السابقة حتى الستينات . أما الموقف الجديد الذى هو عليه فيرتبط – فى نظرى – بالطريقة الجديدة التى يجب أن تُقرأ بها قصائد هذا الديوان. فإذا ما أخذنا كل واحدة على حدة لوجدنا أن الكثير منها يمكن أن تبدو وهى تتحدث عن مفاهيم أو أنها تعليمية: ذلك أن القارئ الذى اعتاد على ديوان "أنشودة" ربما افتقد كثافة الصور والخبرة الحسية فى ذلك الكتاب مثل الطرائق السردية والمناظير التى عليها ديوان "Clamor" . غير أنه عندما نقرأ تلك القصائد فى ديوان "نهاية" وخاصة التى تشير (أو تعيد صياغة) النصوص السابقة للشاعر سوف نكتشف عددا كبيرا من المناظير ودعوة مثيرة للفضول للقيام بمقارنة أساليب ، وأن نضع فى الاعتبار كافة الجوانب التى تنجم عندما يتعلق الأمر بالتعبير عن موضوع بلغة شعرية، ففى قصيدة "فى رحلة بحرية..." (المصدر نفسه ص ٨٩) نجد أنها تتحدث صراحة عن قصيدة بعنوان "جمال الجنيّات El encanto de las sirenas فى ديوان "Clamor" لكنها تطور مجموعة من وجهات النظر تختلف كثيراً عن تلك التى عليها النص السابق وتقدم لنا مناقشة لا تنتهى لحل (من خلال استخدام صوتين) حول قيمة الآمال. أضف إلى ذلك أن الصوت الثانى – الأكثر خشونة – يبدو وكأنه أقل

ميلا (وربما ساخراً) إزاء بعض مواقف القصيدة السابقة. ويمكن أن نرى فى هذه القصيدة الجديدة نقداً للموقف السلبى من أساطير السابقة، كما يمكن أن نراها على أنها تفتح الموضوع على لعبة وجهات النظر المتعددة وتوجه القارئ نحو تلك العملية أكثر منها نحو أى حل ممكن (انظر دبيكى ١٩٨٤ ص ٩٣-٩٤) .

هناك قصائد أخرى تشير إلى أعمال سابقة لجيّن وهى قصائد يمكن أن تنوه بقراءات مشابهة ، وبالفعل فإن ديوان "نهاية" يمكن تفسيره على أنه وسيلة لقراءة النصوص السابقة لجيّن وإعادة قراءتها وبذلك يمكن إبداعها من جديد وبسطها على مدار الزمن. من المهم أيضا ملاحظة أن جيّن بعد أن نشر الطبعة الأولى لديوان "نهاية" أخذ يغير نظام وأبيات بعض القصائد أحيانا إلى استخدام القلم الجاف فى إحداث التغييرات فى النسخ التى كان يحملها من يزورونه (انظر نماذج مصورة فى المصدر السابق نفسه ص ١٠٢-١٠٥). ولا يمكن أن نجد شاعرا أفضل من هذا فيما يتعلق بعنايته بالعملية الإبداعية أكثر من عنايته بالمُنتج أو بالتطور إلى ما بعد شعرية الحداثة .

إذا ما كانت الشعرية الإسبانية للحقبة السابقة تتوجه إلى ما بعد الحداثة – حيث تركزت بصفة أساسية على الفكرة القائلة بأن الشعر عملية معرفية وعلى الاستخدام الفنى للغة الحياة اليومية بغية تنفيذ هذه العملية ـ فإن الشعرية والمناخ الجمالى السائدين ابتداء من ١٩٦٦ حتى ١٩٨٠م يبدوان وقد خرجا تماماً عن جمالية الحداثة. والسبب هو أن العناية – فى المقام الأول – بالإبداع اللغوى وبالقصيدة كعالم مستقل وبفكرة الأدب كتناص ومتحدث عن ذاته وكعملية أكثر منه هدفا أصبحت كلها تشكل انقلابا كاملا على المفاهيم التى سادت الآداب الغربية مع بداية الرمزية .

يمكننا أيضا أن نرى الشعر المكتوب خلال هذه الفترة على أنه شعر ينتسب إلى عصر ما بعد الحداثة وهنا نتساءل: هل يمكن أن نطلق عليه عصر ما بعد الحداثة Postmoderna ؟ إن التعريفات العديدة التى طُرِحت لما بعد الحداثة (أود استخدام "انتشرت") تجعل من الصعب علينا قبول ذلك المصطلح. غير أن الشعر الإسبانى خلال السبعينات تضمن عدة ملامح بارزة من خلال الدراسات المختلفة للموضوع . فإذا ما ركزنا على توجهات اللا استمرارية واللاحل وعلى نصوص مبهمة indeterminados

ووضعنا فى اعتبارنا الأفكار التى قدمها كالنسكو وليوتارد وحسن وبيريث فيرمان، وإذا ما أبرزنا التنصيص والحديث عن الذات وقلب المفاهيم الموروثة فى إطار النص مثلما أوضح Hucheon ، وإذا ما أبرزنا الطابع الملازم وتركيز المنظور على التواجد أكثر من المعرفة (ألتيرى Altieri) أو على التمرد على الزخرف وعلى الفهم (ليوتارد وبيريث فيرمات) لوجدنا أن كل واحدة من هذه المناظير قابلة للتطبيق على شعر تلك الفترة (سواء كان صادراً عن شعراء كبار فى السن أم صغار) ومن الواضح أن وجهات النظر المتعددة هذه مفيدة فى التفريق بين هذا الشعر وشعر الفترات السابقة. نرى الكثير من السمات التى يحددها فردريك جاميسون F. Jamesón لتعريف ما بعد الحداثة فى إطار "الرأسمالية فى الفترة المتأخرة capitalismo tardío (وهى مزيج من الثقافتين العليا والسفلى وإعادة خلط أجزاء النص وعدم الاستمرارية والتقليد pastiche) أيضا فى هذه الأعمال رغم أن بعض النتائج الاجتماعية التى حددها الناقد لا يبدو أنها تنطبق على إسبانيا[٣٠] .

وبشكل ما فإن الشعرية واللغة الخاصتين بهذه الفترة لهما ارتباطات ثقافية وتاريخية. وقد أشرت فى الفصل الخامس إلى أن رؤية الستينات للشعر على أنه عملية أكثر من محصلة كانت بمثابة رد فعل على الخطاب الثابت والموجه نحو الرسالة الموروثة من حقب سابقة. فالمواقف المبهمة والتى تميل إلى حديث الشعر عن نفسه والمركزة على اللغة خلال الستينات والتى كان شعراء السبعينات خير من يمثلونها ظلت مستمرة فى تكثيف عملية رد الفعل هذه كما يشكل الشعر الذى كُتب خلال السبعينات على يد الشعراء الكبار فى السن والأصغر منهم انقلاباً على فكرة الأدب كاتصال وتوصيل لمعانى شاملة (بينما نجد أن الشعر خلال الستينات لم يكن يشكل فى معظمه هذا الانقلاب). وعندما تحطمت الخطوط الفاصلة بين النص والتناص وعند تأمل الإنتاج الشعرى على يد الشاعر نفسه وعند رفض الانسجام وعند طلب الإسهام الفعال للقارئ فإن هذا الشعر يتناقض بشكل أساسى مع الموقف السائد الذى يعتبر اللغة تأكيد لسلطان ما (وهو موقف كان بمثابة قاعدة لأشكال متنوعة مثل أدب جيل السابع والعشرين والخطاب العقلانى والشعر الاجتماعى اليسارى)[٣١] .

ومن الأمور البالغة الدلالة والمثيرة للتأمل والتفكير أن هذا التغيير المهم فى الموقف الشعرى وفى توجه الشعر كان يكتب - أو تم البدء فى كتابته - قبل نهاية نظام فرانكو. وهذا يطرح توجهنا فى رؤية الأدب كنتاج لعصر وكانعكاس للظروف الاجتماعية والتاريخية محل نقاش. كما أنه ينوه بصلاحية النموذج المضاد وهو ذلك الذى طوره Johon Brushwood بعناية عندما تناول السرد القصصى المكسيكى بالشرح خلال نفس العقد تقريبًا فهو يربط سمات السرد القصصى (التى تضم التركيز على العملية الإبداعية وليس على المُنتَج وتنفتح على مشاركة القارئ) بموقف ثقافى جديد وحالة عقلية جديدة تسبق التغيرات السياسية اللاحقة وتتنبأ بها (انظر المؤلف المذكور وخاصة ص ٥٧ والصفحات التى تليها) . ومن المفيد أيضًا التنويه بأن المواقف المستكنة فى الشعرية وفى شعر السبعينات فى إسبانيا كانت تتنبأ بعالم ما بعد فرانكو ومظاهره المتنوعة: المتمثلة فى المواقف الجديدة والطريقة الجديدة لرؤية الحياة والكتابة وكانت كلها جاهزة ليتم التعبير عنها عندما تسنح الظروف بذلك .

الهوامش

(١) وصف مانويل باتكيث مونتالبان هذه الخلفية فى عدة أعمال وخاصة "التاريخ العاطفى لإسبانيا C. sentimental de E. (برشلونة – Lumen ١٩٧١) وكان هذا الشاعر أكبر الشعراء سنًا ضمن المجموعة التى أعدها خوسيه ماريا كاستيت، غير أنه برز أكثر من خلال إبداعاته النثرية .

(٢) إذا ما أخذنا فى الاعتبار الظروف الجديدة التى نموًا فيها فمن المهم النظر إليهم على أنهم جيل جديد وهم يشكلون مفهوم الجيل طبقًا للطرح الذى قدمه خوليان مارياس أى كل خمسة عشر عامًا. أما بالنسبة لطرح أروم (٣٠ عامًا) فهم يشكلون الدفعة الثانية من جيل كانت دفعته الأولى كل من أنخل بالنتى وجونثاليث . ورغم أنه يمكن تبرير ذلك (إذا استمروا ووسعوا من أفكار المجموعة السابقة المتعلقة بالشعر كمعرفة) إلا أن الشعرية والأعمال التى أبدعوها فيها الكثير من الثورية وبذلك يصعب تصنيفهم كموجة ثانية من جيل . ومن هنا أفضل النسبية والتنوع فى أى نمط وأشير إلى تطور موقف جمالى جديد خلال تلك الفترة أى بعد عشرة أعوام أو خمسة عشر عامًا من تغير واضح الدلالة. ويلقى هذا الموقف الجديد بأضوائه على الشعر الذى كتبه سواء الشعراء الأكبر سنًا أو الأكثر شبابًا .

(٣) كانت هناك بعض الجهود التى بذلت خلال ذلك العقد لإبداع نمط جديد من الشعر الاجتماعى والملتزم، وربما كان أفضل ما يحمل لواءه هو مجلة Claraboya فى ليون. ومع نهاية الستينات جاءت المجلة لتؤكد على أهمية جيل الخمسينات من خلال الجمع بين القضايا الاجتماعية والجمالية. وفى عام ١٩٧١م نشرت بيانًا يؤيد شعرًا جدليًا جديدًا مثل قصائد تجمع بين تقنيات السرد القصصى وتنوه ببعض جوانب الثقافة الشعبية كما تحمل تعليقات ساخرة. انظر جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٦ ص ١٣–١٤ .

(٤) هناك بعض الشعراء الذين ضمتهم المختارات التى أعدها كاستيت لم ينشروا إلا القليل، وانصرف البعض الآخر عن النشر بعد قليل ثم اختفوا عن الساحة. كما كان هناك آخرون لم يظهروا بعد رغم أنهم سوف يكونون من المهمين مستقبلاً، ومن هذا فإن المختارات اللاحقة تقدم لنا صورة أكثر اكتمالاً عن جيل الشعراء "الجدد". أما فضل مختارات كاستيت فهو أنها وضعتهم على الخريطة .

(٥) يمكن العثور على منظور عام جيد لشعر هؤلاء الجدد ولشعر العصر (انظر جارثيا دى لاكونشا ١٩٨٦م – سيلس ١٩٨٨ وبينا ١٩٨٩م .

(٦) كما هو الحال فى الفصل السابق، أقول بأن تأكيداتى وأحكامى على الشعرية تستند – كلما كان ذلك ممكنا – على المختارات التى أعدها بدرو برينثو حيث أتى بداخلها بمقالات وبيانات نشرت قبل ذلك فى عدة مختارات ومصادر أخرى (فالكثير منها مأخوذ عن بند فى مختارات كاستيت يتناول الشعرية، وعن مختارات أخرى) .

(٧) نوّه كالنسكو بأن العودة إلى الأيام الخوالى واللاعقلانية عند الطليعيين يمكن أن ترتبط ببعض جوانب ما بعد الحداثة (١٤١-١٥٠) .

(٨) لاحظ جارثيا دى لاكونشا أن الكثير منهم درس على يد خوسيه مانويل بليكوا فى جامعة برشلونة. وساروا على نهجه فى إبراز إبداعية الفن والشعر فى الباروك الأسبانى .

(٩) قام خوسيه ماريا كاستيت بتصنيف الشعراء الذين ضمتهم المختارات التى أعدها فى مجموعات: ثلاثة من الكبار وهم مانويل باثكيث مونتالبان (١٩٣٩م) وأنطونيو مارتنث ساريون (١٩٣٩) وخوسيه ماريا ألباريث (١٩٤٢). أما المجموعة الثانية فهى مكونة من ستة من الشعراء الأصغر سنا (الذين ولدوا خلال الفترة بين ١٩٤٥، ١٩٤٨م) وهم جيمفيرير وفيلكس دى أثوا وبيثتى مولينا فويكس وجيرمو كانيرو وأنا ماريا مويكس وليوبولدو ماريا بانيرو. غير أننا إذا ما تأملنا الموقف من منظورنا فى الوقت الراهن لوجدنا أن فارق السن بين الأفراد الذين ضمتهم هذه المختارات ليس كبير الأهمية .

(١٠) تمثل المقالات والمذكرات التى أعدها جيمفيرير وكذلك شعره رؤيته الشعرية وانغماسه الشديد فى عالمه .

(١١) استخدم جيمفيرير وبعض من أفراد جيله التناص حتى يقوم القارئ بمضاهاة النص الجديد بالنصوص السابقة، وتكاد هذه الطريقة تدعو القارئ لإبداع عمل جديد يقوم على أساس المقارنة بين بعض النصوص (انظر بيريث فيرمات لمناقشة هذه العملية، وانظر كولر Culler [٣٧ -٣٩ ، ١٠٠-١٠٨] للاطلاع على نقاش أساسى يتناول التناص .

(١٢) يجب دراسة هذه الكتب - بشكل ما - كجزء من الأدب القطلانى أكثر منها نسبة إلى الأدب الإسبانى ؛ غير أنه نظراً لأهمية وقيمة هذا الشعر بالنسبة لشعراء آخرين فإننى سوف أعالجه فى هذا المقام .

(١٣) عندما قامت برين (١٩٩٢م ص ١٠٩) بوصف الكتاب تحدثت عن جيمفيرير على النحو التالى: "وهو فى الوقت ذاته ديوان شعر وسبر أغوار معنى الشعر" .

(١٤) أشار إيجناثيو خابيير لوبث (١٩٩٢م ص ١٤١) إلى أن الأثر هو ضريح الأمير خوان الذى صَمّمه دومنيكو فانسيلى، والواقع فى كنيسة سان تومى .

(١٥) أشار خوان خوسيه لانث إلى وجود وعى باروك يستكن تحت عباءة هذا الموقف وهذه القصيدة (لانث ١٩٨٩ ص ٩٦-١٠٣) .

(١٦) يمكن التنويه بإمكانية قراءة أشعار أخرى على نفس الموقف كما هو الحال على سبيل المثال فى "العُزْلات las soledades لجونجورا". وهذا يذكرنا أنه من شبه المعتاد أن نرى سوابق تاريخية للمواقف الأدبية وأن كافة التيارات والفترات والتصنيفات ما هى إلا مقاربات وإبداعات فيها اعتساف .

(١٧) يلاحظ أن التوجه المفتوح وغير ذى الحل فى هذا الشعر يذكرنا بالمفهوم الذى عليه أومبرتو أيكو عن تيار من الشعر المعاصر (يراه المؤلف مرتبطًا بالطليعية) وهو تيار ظل بلا اكتمال أو انتهاء "ولا يمكن إدراكه اللهم إلا إذا قام الفنان بإعادة إبداعه بشكل ما بالتعاون نفسيا مع القارئ) [The Open Work4] .

(١٨) وهذا ما يضع بانيرو بشكل جيد فى إطار "شعرية الأبهام" التى درسها بيرلوف Majorie Perloff ووصفها بأنها مشوار يبدأ مع رامبو وأعمال عزرا بوند ويصل إلى فنانين أمريكيين محدثين مثل جون كاج John Cage ودافيد أنتين David Antin .

(١٩) كلما اقتربنا من الوقت الحاضر يصبح من الصعب على أى قارئ تحديد وجهة نظر شخصية مؤكدة فكل من خوبير وأويان Ullan وخيمنث يمكن أن يكونوا على نفس الأهمية التى عليها أوثوا أو ليوبولدو ماريا بانيرو. وحتى لا نصاب بالملل (أو نصيب القارئ به) من خلال ذكر الكثير من الأسماء فقد لجأت إلى بعض الانتقاءات التى ربما لا تعكس إلا تكهناتى الشخصية .

(٢٠) إن استخدام اللغة والقالب لإضفاء الموضوعية على الخبرة الذاتية هو فى حقيقة الأمر الهدف الرئيسى لشعر المودنيزم (أنظر الفصل الاول) ومع هذا فإن ذلك يمكن أن يعنى بالنسبة للحداثة المثال على تشكيل نص مغلق وثابت. ويرى الشعراء مثل ألباريث أن هذا يمكن أن يندرج تحت لوائه مجموعة "متحف" مفتوح أمام القراء للتأمل وإعادة ترتيب الأفكار.

(٢١) إن النظرة إلى الجنس Sexualidad على أنه من الغرائب الجمالية ترجع إلى الأفكار المتعلقة بالأزمنة الخوالى السائدة خلال القرن التاسع عشر. ومن المهم القول بأن بيّنا ألف دراسة بعنوان "مدخل إلى الداندية" (El dandysmo, Barbey, Baudelaire) (١٩٧٤). يمكن أيضا أن نشير إلى منظور حب الشواذ homosexual عند بيّنا يدخل به فى إطار الجنسية الهامشية (وهنا نذكر ليس فقط بخيل دى بيدما أو ثرنودا بل برامبو وبعض جوانب Poéte maudit) .

(٢٢) إن فقدان الامل فى التأثير الاجتماعى المحتمل للشعر يحدو بجونثاليث لاتخاذ موقف أكثر شكلية يوازى ما عليه الشعراء الأكثر شباباً وهم الذين كانوا يرفضون منذ البداية الكتابة الاجتماعية والواقعية. كما تأثر الموقف الجديد لجونثاليث بالزيارات التى قام بها لكل من المكسيك والولايات المتحدة حيث قام بتدريس الأدب الاسبانى ابتداء من عام ١٩٧٢م .

(٢٣) ظهرت رواية سابقة عام ١٩٧٠م بعنوان "عينة موجزة لبعض ...

(٢٤) علينا أن نضع فى الاعتبار الدور المهم لبارّال كناشر وكشخصية أدبية، كما أن تحوله إلى أسلوب ومنظور جماليين خلال السبعينات (بعد محاولته الجمع بين القيم الشعرية والاجتماعية خلال الستينات) كان يعكس نمطاً قابلاً للتطبيق بدرجة ما على كافة أفراد مجموعة برشلونة وعلى شعراء إسبان آخرين مثل جونثاليث وبالنتى وكابانيرو بونالد .

(٢٥) مما لا شك فيه أن هذا الديوان "يوميات..." به أصداء من جيمس جويس .

(٢٦) يتسم الإنتاج الشعرى لرودريجيث بالقلة عندما نقارنه بإنتاج زملائه فهو يكتب النص ويراجعه مستغرقًا فى ذلك أعواماً ثم يضيف ويغير أقساماً كاملة ويربط عدة قصائد بطرائق متنوعة، والمحصلة هى أننا أمام واحدة من الأعمال المهمة جداً فى الشعر الإسبانى خلال ذلك العصر .

(٢٧) من الأمور التى تبدو متأصلة ونمطية فى ميدان الشعر النسائى فى إسبانيا هو أن شعر ماريا بكتوريا أتنثيا ليس من السهل إدراجه تحت لواء نظرية الأجيال وهذا ما سنراه فى الفصل التالى. ويمكن أن يرجع هذا إلى أن النساء دخلن فقط (أو متأخرات) فى هذا الإطار، كما يرجع أكثر إلى الطريقة التى عليها كل واحدة منهن فى تطوير مسارها الأدبى ونمطية حياتها التى تختلف عما عليه الذكور .

(٢٨) ربما لا يكون ذلك مثار مفاجأة لنا إذا ما تذكرنا أن بوسونيو كناقد قدم بعض الأفكار المهمة (انظر تقديمه لكارنيرو ١٩٧٨، وبوسونيو ١٩٨٤). وعلينا أن نضع فى الاعتبار الموقف الجوهرى لبوسونيو فى عالم الأدب الإسبانى واتصالاته بشعراء الأجيال اللاحقة واهتمامه بهم .

ويلاحظ لويس أنطونيو دى بيّنا فى مقال مهم له قالب المقال أو الدراسة التى يستخدمها بوسونيو فى بعض قصائد هذا الديوان الذى يعتمد فى جوهره على اللاعقلانية (انظر بيّنا ١٩٧٧). وهذا بدوره يذكر بطريقة استخدمها كارنيرو فى نهاية الستينات، كما ينوه بأن هذا النمط من الكتابة يعود إلى مواقف التأمل الذاتى التى كان عليها ذلك العقد من الزمان .

(٢٩) إن التفاعل بين النص والرسومات التى خرجت من ريشة خواكين ألكون والشكل الطِّباعى كلها تسهم فى إبداع شىء يشبه عملا يجمع بين المؤثرات الأدبية واللونية. وهنا نجد أنه يلغى أرقام الصفحات ولا نعرفها إلا من خلال الفهرست. وهذا فى نظرى يمثل جهدا واضحا للحفاظ على التكامل البصرى لعمل فنى .

(٣٠) أدى التطور اللاحق للمجتمع الأسبانى (إنتاج السلع والمجتمع الأستهلاكى) إلى وضع عقبات أمام القول بأن عناصر ما بعد الحداثة هى تلك ولهذا أرى من الأجدى مناقشة "ما بعد الحداثة" من المنظورين الشكلى والجمالى .

(٣١) انظر لما أشرتُ إليه سابقا عند الحديث عن بوسونيو ، فى كارنيره ١٩٧٩ ص ٢٧ - ٣٠ . وجيمفيرير ١٩٧١م صـ ٧٥ - ٩٧ ، وسليس ١٩٨٨م صـ ١٢٦ . إن مفهوم الخطاب الذى أنوّه به هنا قد استَقَيْتُه من ميشل فوكال (انظر مؤلفة History of Sexuality - الجزء الأول ص ١٧ - ٣٥ . انظر أيضًا هوتشيون ص ٩٦ - ١٠١) .

الفصل السادس

تطور شعر ما بعد الحداثة (١٩٧٨ - ١٩٩٠)

١ - الماضى الشديد القرب منا

إن تقييم آخر عقد من عقود تطور الشعر الإسبانى تعتوره عدة مشاكل وهى: عدم وجود منظور تاريخى وعدم وضوح الرؤية بالنسبة للمسار الذى سوف يتخذه شعراء أكثر شبابا والصعوبة التى يواجهها النقاد دائما عندما يحاولون تناول أساليب وسمات حديثة. كل هذا يدفعنا إلى اتخاذ الحيطة الشديدة[١] لدرجة أنه من الصعب تحديد الأعمال والشعراء المهمين ولهذا فقد وضعت فى الحسبان جمع أكبر عدد من الشعراء الشبان وعلقت على أعمالهم بطريقة أكثر إيجازًا .

يبدو أن الشعر الجديد الذى نشر فى إسبانيا خلال الثمانينات أقل تركيزًا على الإبداعية اللغوية وعلى التنويه وعلى التأمل الذاتى، فالشعراء الشبان خلال ذلك العقد اتخذوا مواقف أقل جدلية من تلك التى اتخذها جيل الشعراء "الجدد" كما وصفهم بعض النقاد على أنهم جيل "امتداد" وليس جيل ثورة مشيرين بذلك إلى أنهم يعكسون فى إنتاجهم توجهات ترجع إلى ما لا يقل عن عشرين عامًا قبل ذلك (انظر جارثيا مارتين ١٩٨٨م - ص ١٩، وبيّنا ١٩٨٦ ص ١٧) كما يبدو أن الكثير من هؤلاء الشعراء كانوا يجهلون التغيرات التى حدثت خلال السبعينات وربطوا أنفسهم أكثر بالعقود الأسبق بأن عادوا لقراءة خيل دى بيدما وبرينس وجونثاليث وبالنتى، وهكذا عادوا إلى مفاهيم الشعر كمعرفة وكتعبير عن المشاعر - بينما عاد الشعراء الجدد إلى التراث الجمإلى لشعراء عقد العشرينات[٢] - أما بالنسبة للقوالب الإيقاعية و "الأبحر الشعرية" والمقاطع الاعتيادية فقد أصبحت شائعة الاستخدام خلال تلك الفترة وكثيرًا ما كانت تشكل جزءًا من عملية بحث عن مؤثرات نغميّة .

ويمكننا فى هذا المقام - ولو كان ذلك بطريقة غير مؤكدة - جمع عدة شعراء فى نسق روافد معينة فما هو جوهرى وكذلك الدقة فى إنتقاء الألفاظ والتوجهات الكلاسيكية التى أصبحت ذات أهمية خلال السبعينات لا زالت كلها أموراً واضحة فى مجموعة مهمة من الأعمال الشعرية خلال الثمانينات والتى كتبها شعراء جدد وشعراء أكبر منهم سناً. كما نلمح فى إنتاج هؤلاء الشعراء الشبان بعض الاهتمامات الفلسفية الحادة وهذا مؤشر على عمق الموضوعات التى يتناولها شعر تلك الفترة. ويمكن لنا أن ندرج مجموعة أخرى من الشعراء - الشبان والأكبر سناً. تندرج تحت لواء ذلك الرافد الذى يعمل على توصيل حالات شعورية غالباً ما تكون من خلال الحوار الداخلى وإبداع عدة محدثين، وهنا نجد أن البعض يقوم بذلك بشكل غنائى ومباشر. هناك رافد آخر (وخاصة بين الشعراء الأحدث سناً) هو أن التعبير عن الحالات الشخصية يفتح الطريق أمام المواقف الساخرة التى غالباً ما تقوم بدور حماية المواقف الغنائية من العاطفية، كما تسهم فى تقليل كثافتها ، وبذلك نجد أنفسنا أمام شعر ذى لهجة بسيطة tono menor . ويرى شعراء آخرون (يشكلون رافداً آخر) أن السخرية والهجاء يفلحان فى إبداع لعبة ذات وجوه كثيرة ويدفعان بالشعر نحو السرديّة وأحيانا ما تتمخض عنهما مواقف هدامة. كل هذه الروافد يمكن أن تختلط فيما بينها وتجتمع فى إنتاج شاعر بعينه (ومن هنا كان علىّ اتخاذ قرارات فيها شىء من الاعتساف عند تصنيفهم). فهؤلاء الشعراء - رغم اختلافهم - يُبْرِزُون إهتمام مجددا بالتعبير الشعرى ، أى أنهم على نقيض التجريب اللغوى الذى كان سائدا فى عقد السبعينات(٢) .

ومن المنظور الذى نتخذه اليوم (يتسم بقربه الشديد) نجد أن تلك الفترة - الثمانينات - تتسم بالخصوبة الشديدة فى إبداع الشعر وانتشاره، فهناك بعض دور النشر المتخصصة فى الشعر (خاصة Hiperión و Visor و Renacimiento) التى كانت تنشر الكثير من المجلدات التى كان بعضها يُباع بشكل جيد للغاية فدار نشر Hiperión بها قائمة من الإنتاج الشعرى الأكثر مبيعا، كما نُشرت خلال ذلك العقد الأعمال شبة الكاملة "reunidos" لبعض الشعراء المهمين من الأجيال السابقة وذلك فى طبعات واسعة الانتشار (عادة ما تكون عن طريق دار Cátedra) . وربما كان العنصر الأكثر أهمية هو أن دور النشر فى الأقاليم قد زادت من نشر الشعر بشكل واسع ظهرت فى

كافة أنحاء إسبانيا مجلات جديدة متخصصة فى الشعر (وبذلك تزداد الصعوبة فى متابعة التطورات على الساحة). أضف إلى ما سبق ظهور العديد من المختارات الشعرية للشعراء الجدد (على المستوى القومى والإقليمى) [انظر جارثيا مارتين ١٩٨٨ . ص ٥١ - ٦٦] . كما أنشئت العديد من الجوائز (ربما زادت عن الحد) وأحيانًا ما يكون وراء ذلك دعاية لبعض الحكومات المحلية أو المؤسسات. المحصلة هو أن كل ذلك ينوه بحيوية شديدة غير أن الأمر المؤكد هو استحالة تحديد الشعر الذى أُنتج خلال هذه الفترة والذى ستكون له قيمة لها صفة الدوام والاستمرارية .

ومن ملامح هذه الفترة ظهور شاعرات مهمات (بعضهن يدخلن عالم الأدب لأول مرة) وتمثل بعض أعمالهن التيار الجوهرى esencialista خلال ذلك العقد، أما الأخريات فيمثلن الرافد الأكثر اهتمامًا بالغنائية والوجدان. ومع ذلك نجد أن قصائد نسوة أخريات تمثل الأساليب والمواقف الهدامة الأكثر تجريداً خلال الفترة[٤] وإذا ما كان هناك اتجاه عام لقراء الشعر النسائى بمزيد من الاهتمام فإن ذلك يرتبط بالتغيرات الاجتماعية المهمة التى حدثت فى إسبانيا حيث أخذ يسود المنظور العالمى بالإضافة إلى رؤية جديدة لدور المرأة الواضح بين الأجيال الشابة .

أضحى البعد المهم للشعر النسائى فى إسبانيا من خلال بعض الدواوين الواسعة الانتشار مثل الربّات البيضاوات Las diosas blancas ، ومختارات من الشعر الشبابى النسائى الإسبانى Antología de la joven poesía española escrita por mujeres (١٩٨٥) التى أعدها رامون بوينابنتورا R. Buena Ventura حيث فازت بجمهور عريض قارئ للكثير من الشاعرات الشابات ، وأصبح هذا الكتاب بمثابة المؤشر على أن الشعر المكتوب على يد النساء يستحق معاملة أكثر جدية من تلك التى كان يعامل بها قبل ذلك. وقدر صدر عدد خاصه من مجلة ليتورال بعنوان Litoral femenino أعده كل من لورنثو سابال L. Saval و خ. جارثيا جاييجو J. G. Gallgo عام ١٩٨٦ . منبها إلى المؤلفات الإسبانيات طوال القرن العشرين وبدأ العدد طريق إعادة تقييم مستمرة حتى اليوم. هناك أيضا كتاب "حوارات وقصائد" (١٩٩١م) لشارون أوجالدى Sh. Ugalde يتضمن لقاءات مصحوبة بنصوص وبيبليوجرافيا ومواقف وإهتمامات الشاعرات. ومن القضايا التى نلمحها فى عدة لقاءات نبرز ما يلى "أن إنتاجية النساء لا تسير على إيقاع

الأنماط الجيلية التى على أساسها يتم تصنيف الذكور وهذا يرجع أحيانا (وليس دوما) إلى حاجتهن الجمع بين هذا الطريق وبين التزاماتهن الأخرى .

وفيما يتعلق بالملامح الأسلوبية التى تحدثت عنها فى شعر تلك الفترة يمكن أن تَسِم الإنتاج بالتخلف وفيه عودة إلى الخمسينات والستينات، غير أن ذلك ليس حقيقة : فلإطار والتوجهات التى كان يكتب الشعر على أساسها دخل عليها تعديل لا مناص منه ناجم عن أحداث السبعينات ، وبالتإلى فكل القصائد خلال العقد التالى كانت تُكتَب وفى الصورة الخلفية لها التأمل الذاتى والاستخدام الفنى المسبق للغة وكذلك إنجازات الشعراء الجدد فى ميدان الشعرية. وإذا ما كان شعراء الثمانينات لا يبرزون كثيراً من الابداعية اللغوية التى كان عليها الجيل السابق عليهم مباشرة فليس معنى هذا أنهم على النقيض من التوجه المذكور إنهم يعترفون – سواء عن وعى أو غير وعى – بأن الصراع من أجل الإبداع هو معركة تم فيها إحراز النصر وليست هناك حاجة للتكرار. هؤلاء الشعراء هم على خلاف ما كان عليه الشعراء "الجدد" قبل ذلك بعشرة أعوام (حيث كانوا مجبرين على الوقوف ضد الآفاق الضيقة للشعر الاجتماعى)، فالشعراء الذين بدءوا الكتابة مع نهاية السبعينات كانوا يميلون إلى المحتوى أكثر من القالب الشعرى ويميلون لتطوير موضوعات كانت تهمهم (سواء كانت موضوعات فلسفية أو حالات شعورية أو مواقف جديدة بالنسبة للجنس) ، وبالنسبة للشعراء القدامى كان الطريق مفتوحا أمامهم ليقوموا بنفس الشىء بأن تنعكس فى أعمالهم القضايا الشكلية والجمالية التى فرضتها المواقف السابقة ، ولهذا نجد أن القضايا المتعلقة بالموضوع كانت لها الغلبة، وكلما زاد التباعد عن العناية بالنقاش حول القوالب والشعرية وانحسرت الحدود الفاصلة بين الأجيال كلما أمكننا تأمل بزوغ شعر تخيلّى وأصيل غير أنه ليس شعراً واعياً بذاته مثلما كان عليه خلال العقد السابق، وهو شعر كتبه شعراء تتراوح أعمارهم بين ثلاثين وأربعين وخمسين وستين عاماً(٥) .

جاء هذا الشعر أيضًا مناقضًا لخلفية الأدب كعملية مفتوحة على تعاون القارئ، فقد كان بعض الشعراء يدافعون بوضوح عن هذا التوجه كما أن الكثير منهم يرونه ثابت الأساس، كما جاء كقاعدة لعدد من القصائد التى سوف أتناولها بالتعليق، وفتح آفاق جديدة على النصوص الفلسفية وعلى أشعار تعبر عن تجربة وجدانية.

هذه القصائد تبدو أمامنا اليوم قابلة لعدة قراءات وبلوغ آفاق غير معهودة سلفا فى شعر الثلاثينات على سبيل المثال .

ربما بدا هناك نوع من التناقض فى هذا العقد ذى "الاستمرارية" الظاهرية فى الشعر لكنه عاش فترة حدثت فيها تغيرات اجتماعية وتاريخية عميقة فى أسبانيا. وإذا ما بدأنا برحيل الجزال فرانكو عام ١٩٧٥م وإقامة الملكية الدستورية لو جدنا أن أنماط الحياة تعرضت لتغيرات درامية ولم تكن هناك إلا فترة زمنية قصيرة - عامان - تفصل بين مجتمع شديد التقليدية يعيش تحت وطأة الرقابة وبين مجتمع آخر يعلى من الحرية الاجتماعية وتنوع أساليب الحياة حيث نجد الكثير من الشباب يحيا حياة مستقلة وحديثة مسموح فيها بحرية التعبير اللفظى والبصرى . ومن الأمور البدهية على حدوث التغيير ما نراه ببساطة من قيام الحزب الاشتراكى بتقلّد كراسى الحكومة (رغم أنه ليس حزبا شديد الثورية) وقيام الكثير من الشبان ـ الذين كانوا يعتبرون أنفسهم ثوريين - بممارسة نفوذهم السياسى والاقتصادى. ولما كان كل ذلك هو المحرك الأساسى فى بعث جديد للفنون التى جعلت من مدريد مدينة لا تضارعها أخرى وفى ظهور أعمال نثرية جريئة فإن الأمر المتوقع هو حدوث ثورة موازية فى الأساليب الشعرية .

وهذا يدل فى رأيى على وجود نظام غير صحيح فى إطار العلاقات الأدبية الثقافية. ومن هنا فإنا أكثر اقتناعاً بوجود آخر (كما أشار إلى ذلك جون بروشوود **J. Brushwood**) وهو أن اللغة والقالب الأدبيين يعتبران بمثابة إرهاصة للثقافة وليس سيرا على هديها (أنظر بروشوود صـ٥٧ وما يلها، ونهاية الفصل السابق). إننى أرى أن الثورة الأسلوبية فى الشعر والتى يجب أن ترتبط بالمجتمع الأسبانى الجديد كانت قد وقعت خلال العقود السابقة، فهناك الهجمات السابقة ضد الأدب كرسالة وهناك التركيز على الإبداع اللغوى خلال الستينات وزيادة أهميته خلال السبعينات ، وهناك الرؤية المتزايدة للشعر كعملية **Proceso** وهذه كلها تمخضت عن إخراج الشعر من قوالبه السابقة وبالتالى كانت الإرهاصة الخاصة بالتغير الاجتماعى الذى سيحدث . وعندما نصل إلى الثمانينات نجد أن الحالة الذهنية التى جعلت هذه التغيرات الأدبية ممكنة أخذت تتطور خلال عقدين من الزمان كما قبلها الشعراء والقراء .

وخلاصة القول هو أن شعر العقد التالى يمكن أن يتسم بالتجديد فى الموضوعات ويمكن أن يطوّر مواقف جديدة حول دور المرأة وهى مواقف تتسم بحداثة وعمق الأفكار حول القضايا الشخصية والاجتماعية والفلسفية وحول طرائق جديدة لتحليل الموروث الأدبى والثقافى (سوف نرى على سبيل المثال القناص الذى يتسم بجدّيته وهزليته اعتمادا على القوالب والمفاهيم السابقة). يمكن أيضا أن تكون هذه المواقف مزاجية وفيها طرافة ومتسمة بالبساطة ولها مناظير أقل تكثيفا[٦] فالبِنَى الاجتماعية الجديدة للعصر وخاصة المجتمع الاستهلاكى الذى امتد وانتشر بسرعة فى إسبانيا الحضرية (مع ما يستتبع لك من بوادر وتوجهات من خلال وسائل الأعلام) أسهمت فى تكوين الخلفية الخاصة بالكثير من هذه المواقف الجديدة[٧] .

٢ - من الصمت إلى الجوهرية esencialidad

نشرت أمبارو أموروس A. Amorós مقالاً عام ١٩٨٩م كانت تقارن فيه بين تركيز الشعراء "الجدد" على لغة القصيدة وبين عملية البحث التالية (التى تعتبر من سمة الثمانينات) عن معانى فلسفية يمكن الكشف عنها من خلال اللغة الشعرية ، فهى - أمبارو أموروس - ترى الشعراء "الجوهريين esencialistas" قد توخوا الغايات العميقة عندما قاموا بتوسيع واستخدام الأفكار المتعلقة بالإبداع والتى ظهرت خلال السبعينات .

ومن هنا يمكننا تحديد أصول هذا التوجه الشعرى "الجوهرى" خلال الثمانينات بدرجة أدق، إذ ظهرت الرغبة فى التوصل إلى تعبير دقيق وقالب مضبوط وقصر الشعر على الرمز المحض الذى كان قد ظهر خلال المرحلة الثانية لعقد السبعينات (سليس ١٩٩٠م) وأصبح نموذجياً فى شعر سليس نفسه. وذهب الشعر خلال الثمانينات بهذا الجهد إلى الأمام أى نحو غاية أكثر إيجابية وفلسفية تمثلت فى ديوان Columnae (١٩٨٧) لسيلس، وفى الأعمال الجديدة لأندرس شانسيث روبينة Andrés Sanchez Robayna وماريا دل كارمن باياّرس M. C. Pallares وغير هن (انظر Ciplijauskaite ١٩٩٢) كما سار كل من خوسيه أنخل بالنتى وجيرمو كارنيرو وجيمفيرير وغيرهم على هدى موازى لكنه مختلف بعض الشيء .

أحدثت الكتابات الضّجة ، التى تكاد تشبه التوجه الصوفى، التى جاءت بها ماريا ثامبرانو M. Zambrano تأثيرها القوى على العلاقة بين الإبداع الشعرى والبحث الفلسفى عند الكثير من هؤلاء الشعراء، وخاصة أفكارها المتعلقة بـ "العقل الشعرى razón poética" وتضافر أنماط البحث الشعرى والميتافيزيقى أما بالنسبة لفكرة ماريا ثامبرانو المتعلقة "بالنظرة" وبالطرائق التى تتمكن من خلالها اللغة الإبداعية من الاقتناص الثورى للأفكار ومدى ما علية التعبير من أهمية، فإننا نراها منعكسة فى الكثير من أعمالها (انظر أموروس ، ١٩٨٢م ، ١٩٨٦) .

أشرت فى الفصل السابق إلى أن ديوان "موسيقى المياه" لخايمى سيلس قد اختصر الواقع فى رموز وأعلى من شأن الكلمة وقدمها على المشار إليه. كما أن ديوانه Clumnae

به رؤية إيجابية للعلاقة بين الحياة وبين التعبير اللغوى، فبعد أن أشار سيلس إلى الجزء الأخير من الكتاب السابق قدم لنا من خلال قصيدة Hortus Conclusas (سيلس ١٩٩٢م ص١٨٤ - ١٨٦) تكريماً للحياة من خلال الشعر. كتب الشاعر هذه القصيدة فى القالب الشعرى "Lira" المقفى ذى الأبيات المكونة من سبعة وأحد عشر مقطعاً، وهى قصيدة تعيد إبداع موضوعات وصور ولهجات كان عليها فراى لويس دى ليون F. L. de León وعند مناقشة العملية الشعرية صراحة نجد أن النور يتقدم على الظلمة وتتقدم عملية التسمية الشعرية للواقع على الرموز الفارغة :

الوضوح مسموع	La claridad resuena
وليس فراغه : من ورقه	y no de su vacío: de su fronda
يمتلئ الصمت	el silencio se llena.
(ص ١٨٦)	(186).

تعبر قصيدة "التنصيص بالفواصل Textualización en comas" (المصدر نفسه ص ١٩٠ - ١٩١) عن الموقف الجديد للشاعر وتعكس منظوراً يزداد ثراء وتمحيصاً. نراه يبدأ القصيدة بمقابلة التوجه الخاوى للغة مع طبيعة الحياة والحب الإنسانى، ومع ذلك تفصح القصيدة عن علاقة معقدة بين الرمز والتجربة بشكل تدريجى يسير متوازياً مع وصف الحب الجسدى - بطريقة مرحة - من خلال صور التنصيص :

صفحة اللحم،	Página de la carne,
حروف الكلام،	Alfabeto del habla,
الكيان الوحيد المطابق	único ser acorde
للوحدة التى يجسدها	con la unidad que encarna.
....	....
أريد اليوم من كتابك	quiero hoy de tu libro
قراءة صفحاته من جديد	releerme sus Páginas,
وحذف نقطة منها	suprimirles un punto,

وعرض الشرائح ببطء	**pasar, lentas, las láminas**
ورسم فاصلتين	**y dibujar dos comas**
معه على السرير	**con él sobre la cama**
فقد بحثت عن الحجم	**porque busqué el volumen**
ورأيت أنه لم يكن موجوداً	**y vi que ya no estaba.**

إذا ما قمنا بتحليل خبرة العشاق وما تشير إليه القصيدة نقول إنها عرضت بشكل استعارى وتجريدى لدرجة أن الحياة تحولت إلى نص، وإذا قررنا بأن موضوع القصيدة هو عملية الكتابة فهذه قد تحولت إلى علاقة حب محددة، وفى نهاية القصيدة نرى المتحدث نفسه لا يستطيع التمييز بين اللغة والواقع رغم أنه بدأ مقدما الثانى على الأول، والمحصلة هى أن القصيدة تجعلنا نشعر بأن عمليتى العيش والكتابة (أو القراءة) لا تنفصلان رغم ما بينهما من توتر، ويفعل الشاعر هذا بطريقة فيها درامية .

إذن نجد أن القصيدة تمثل فى هذا الإطار جماع ما عليه الديوان "عمود" **Columnae** . فالتأكيد الإيجابى الذى نراه قاعدة للكتاب أساسه الجمع بين خبرة الحياة وبين الاكتشافات اللغوية وإدراك أن كليهما يتضافران ويفسران بعضهما، والمحصلة هى أن كلا من النغمة ووجهة النظر أكثر تعقيداً بالمقارنة بكتب خايمى سيلس السابقة إلا أنها أيضا متكئة على واقع إنسانى وبها جرعة أعلى من الفكاهة .

نجد فى هذا الديوان استمرارية الرغبة فى تسمية الواقع الإنسانى والطبيعى والتعرف بذلك على جوهره ، ففى قصيدة "أبيض وأزرق: نوارس" (صـ١٩٦ – ١٩٧) نجد أن هذه المشاهد الخاصة بهذه الطيور (والتى تم اختصارها فى شكل، وتنصيصها وقراءتها على يد المتحدث – الشاعر) تعتبر عند سيلس ذات معنى محدد، وموثوق بها. وفى ثنايا الكتاب تذكرنا صورة الأعمدة التى أكد عليها العنوان بتنظيم اللغة اللغة فى الشعر، ومن خلال ذلك تحاول الكائنات الإنسانية بتنظيم الحياة والمعنى. وتتم دعوة القارئ للمشاركة والاستمرار فى هذا البحث من خلال وعى المتحدث – الذى يعى الذات والتركيز على البحث .

أما ديوان "إشارات ، "إشارات (١٩٨٩) Semáforos Semáforos فهو يتخذ وجهة نظر مختلفة حيث يتمكن من الجمع بين صور الحياة الحديثة وصور الثقافة الشعبية وبين التنويهات الكلاسيكية والأدبية. وهناك بعض القصائد التى تنطق بهجائها للحياة الحديثة بينما نجد أخرى وقد عنيت باللغة والصور الشعرية. ويدخل الكتاب فى إطار رافد من الروافد وهو الشعر الساخر والهجائى كما سنرى فيما بعد، كما يعتبر تعمق فى كيفية حدوث مواجهة بين الواقع والشعر وما يتمخض عن ذلك من مفاهيم جديدة .

يدخل الإنتاج الشعرى لماريا بيكتوريا أتنثيا، خلال هذا العقد، فى إطار هذا الرافد الخاص بالشعر "الجوهرى". فديوان Compás binario . "فرجار مزدوج" (١٩٨٤) يعمد لاستخدام تنويهات ولوحات من الحياة وصور وخطوط عامة وذلك لتكوين أنماط وقوالب حيوية أساسية بكل ما فيها من عناصر إبهام وإثارة للسخرية. وإذا ما كان لنا أن نشير إلى مثال لوجدنا أن القصيدة التى تفتتح الكتاب ترسم لنا مشهداً مكوناً من استعارة مزدوجة حيث تصور الحب العاطفى على أنه تناقض بين السرعة والتأخر :

لقد تأخرتم طويلاً فى تتويج القمة	Tardasteis largo aliento en coronar la cima
وكنتم وميضا مضيئة فى الليل	y fuisteis un destello deslumbrante en la nochte.
وهى شعلة انطفئت فجأة على الشاطئ المقابل.	que en la opuesta ladera se apago bruscamente.
(المصدر نفسه ص ١٦٧)	(Atencia, 150)

تجعلنا القصيدة نعيش بشكل متزامن عدة جوانب لهذه التجربة وهى الاستمرارية والتكثيف فى الجهد الذى يبذله العاشقان، والافتخار بالنجاح ومأساة قصر المدة والفقدان، وهنا نجد أن اللغة تقوم بعدة وظائف لسبر أغوار واقع إنسانى معقد ويحدث هذا من خلال اللهجة التأملية التى نراها فى الأشعار ذات "البحر الطويل" "السكندرى" الذى اتخذته ماريا بكتوريا قالبًا لها فى هذه القصيدة .

أما ديوان "باولينا أو كتاب المياه (١٩٨٤) Paulina o el libro de las aguas فيستحضر أماكن أعمال فنية فى إيطاليا، ويلاحظ أن الصور الشعرية فى هذا الديوان تشبه السابق ، حيث تتحدث عن موضوعات أساسية وخاصة الحياة الإنسانية الفانية ومدى

ما عليها من هشاشة . وأحيانا ما نجد أنفسنا أمام منظور غير مألوف للتعمق فى فكرة تقليدية وبذلك يجعل للقصيدة عدة معان ، فعلى سبيل المثال هناك تمثال لعبد نحته مايكل أنجلو، إذ ينقل لنا بشكل متزامن السُّبَات الذى عليه العبد والطريقة التى يستحضر بها الحجر المنحوت حياته ومعهما البحث العام عن الخلود من خلال الفن .

تمت ولادتك فى شكل جمال خُلِق للموت Para la muerte fuiste engendrado en belleza

قبل أن يكتشف الأزميل فى الرخام antes de que el cincel descubriera en el mármol

صورتك المتحللة من الملل والحلم tu descompuesto escorzo de aburrimiento y sueño.

(المصدر نفسه ص ١٦٧) (ibid., 167).

تشير Ciplijauskaité إلى أن القصيدة تترك للقارئ القيام بالتنظيم والحل والاستمرارية لهذه التنويهات (١٩٩٢ – ص ١٥٦ – ١٥٧)، ويمكننا أن نشهد مؤثرات مشابهة فى أحدث أشعار ماريا بكتوريا أتنثيا التى تفصح عن مهارة شديدة فى استخدام التفاصيل (الصور ومشاهد وفصول الحياة اليومية وأصداء الأعمال الفنية) حتى تعكس الموضوعات الجوهرية للحياة الإنسانية دون تبسيط لها. وربما لهذا السبب حازت أعمالها شهرة واسعة خلال الثمانينات بعد أن كانت مهملة بشكل ظالم .

هناك امرأة أخرى لم تسلط عليها الأضواء بشكل كاف قبل هذا العقد وهى كلارا خانيس C. Janés إذ تدخل فى إطار هذا البند. ولدت الشاعرة عام ١٩٤٤م ونشرت عدة دواوين خلال الستينات والسبعينات . وقد نشرت لها مختارات من أشعارها (١٩٧٩م) بعنوان "مختارات شخصية" ومن خلالها نتعرف عن مهارتها فى اقتناص المعانى الجوهرية وفى شكل صور قوية وأبيات دقيقة البناء ومحكومة بدقة. أما ديوانها "كتاب الشطحات" Libro de alienaciones (١٩٨٠م) فيتخذ موقفاً أكثر تشاؤماً يصل أحيانا لدرجة الكدر إزاء الحياة الإنسانية ، ويعبر الديوان عن ذلك بلغة تتسم بالقوة والتعقيد كما يلجأ إلى استخدام صور تذكرنا بشعر الباروك الإسبانى وخاصة شعر كيبيدو Quevedo[٨] . وبعد ذلك نجد الشاعرة تطوّر شعراً يتسم بالثراء والتنوع من خلال سبعة دواوين أخرى وكلها تنحو فى اتخاذ التأكيد المتجدد للحياة والفن. أما الموضوعات

التى تستثير القرية فهى تتسم بالتنوع ، إذ تشمل الأماكن الخاصة والخبرات الفردية والعشق الجسدى (الذى يرتبط عامة بالأنظمة الكونية) والفن والموسيقى والشعر والمُحسنَات . كما نجد أن بعض الأعمال تتناول الشعر بالتعليق . ومن المعهود أن نجد صورة أو عدة صور تقوم بدور تعديل الموضوع الأولى مولدة بذلك سلسلة من المشاعر ومسفرة فى نهاية المطاف عن منظور جديد إزاء الواقع . وربما كان ديوان Lapidario الأحجار (١٩٨٨) أفضل دواوينها عندى .

فكل قصيدة تعالج نوعًا من الحجارة ، فالصفحة اليسرى تقدم لنا وصفًا علميًا أو خلفية تاريخية ، أما الصفحة اليمنى فتقدم لنا قصيدة الشاعرة Janes ومن هنا وجب على القارئ مقابلة المنظور التاريخى أو الموضوعى بالإبداع الشعرى ، غالبا ما تتضمن القصيدة جوانب من الوصف لكنها ترتفع بها إلى طور الخبرة الأصيلة والمكثفة. فإذا ما تناولنا تعريف الأوبالت ópalo على سبيل المثال لوجدنا أنه يصف التأثير الغامض للمعان الصادر عن هذا الحجر، وبعد ذلك تتولى القصيدة إبراز التأثير الحسّى للمعّان وتجعل الحجر وكأنه يمثل إطار حياة :

سر فى السحب يذوب،	Un secreto en la nube se diluye,
هو أو بالت منسى يطارده الضوء	oval olvido que la luz persigue,
لكن الومضة تنقذه	mas siempre una centella la rescata
ويقدم نفسه : كمدخل للغز.	y se ofrece: resquicio del enigma.
(خانيس ص ١٩)	(Janés, 19).

جمعت هذه القصيدة بين الصورة والأسطورة وذلك لتفسير هذا اللمّعان الغريب للأوبالت إذ قارنت قطعة الحجر بالسحابة التى تخفى شيئا من أشعة الشمس عن الناظرين بينما تترك جزءًا آخر يظهر بشكل جميل وغامض ، ومن هنا تجعلنا نشعر بوجود الألغاز فى الحياة والتى لا تكشف عن نفسها إلا بشكل جزئى . ومن خلال أبيات قليلة جوهرية نقلتنا الشاعرة إلى ما هو أبعد من المُحسن البصرى وأنتجت لنا جمالاً جديداً ومعنى جديدا لغموض الحياة .

أما ديوانها Kampa (١٩٨٦) فكثيراً ما يطرح أمامنا مشاهد وعناصر طبيعية ويستحضر بذلك مجموعة من المواقف والأحاسيس على هـذا الأسـاس ، والتى غالبًا ما تتعلق بتحديد خبرات عشق، كما يفصح الديوان عن جهد واع فى ربط التجارب الشعرية والموسيقية (انظر أوجالدى ص ٤٢ - ٤٣). وفى ديوانها "الخصوبة النامية Creciente fértil (١٩٨٩) نجدها تذكرنا بالأساطير القديمة عند الحيثيين والسومريين لتبدع لنا من خلال قصائدها لوحات غريبة ومكثفة لنساء فى المملكة وفى عشقهن .

يدخل الشاعر أندرس سانشين روبينا A. S. Robayna كواحد من جيل الشعراء "الجدد" وربما كان من الممكن تناول ديوانه Clina "طقس" (١٩٧٨) بالتعليق فى الفصل السابق ذلك أنه كتبه خلال الفترة بين عام ١٩٧٢م، ١٩٧٦م. ومع ذلك فتوجهه الميتافيزيقى يضعه فى إطار هذا الجيل. يستخدم الشاعر الصور والتجسيدات الطبيعية المتلازمة مع تنويعات من الأشكال المكتوبة بدقة وذلك للتعبير عن مشاعر معينة. ففى قصيدته "الراقد الذى سمع الموسيقى الأكثر غموضًا" [سانشيث روبينا صـ٢٧] نجد مشهداً بحريا فى حلم يستحضر إحساساً بالنظام يكاد يكون صوفياً وتنتظم صوره القصيدة القليلة حول قالب إيقاعى ، وترتبط بالموسيقى وتبحر بالقارئ ليدخل إلى الحالة الشعورية نفسها ، فكل واحدة من التفاصيل تضيف شيئًا : إذ هناك سلسلة من العناصر التى ترتبط بحرف العطف "Y" تعكس لنا شعورا بالاستمرارية :

البحر فى نسوة الصيف هذه	El mar en esta brisa de verano.
الموسيقى الأكثر غموضًا فى الحالم	La más difusa musica,en el sueño,
الرؤية الشديدة الكثافة،	la visión más intensa,
الأمواج الممتدة والشمس والصنوبر	las olas prolongadas y el sol y los pinos
تدور كلها مع هذه الموجات وهذا الهواء الذى يحلم به.	giran con esas olas y ese aire que él sueña.

ويساعد الشكل الطباعى للكلمات وتوزيعها فى الصفحة على نقل إيقاع القصيدة، كما نلاحظ أن الديوان يجمع بين الأطر الطبيعية وبين اللحظات والأنماط الإنسانية وكذلك بعملية الإبداع الشعرى .

هناك ديوانان آخران للشاعر وهما Tinta حبر (١٩٨١) والصخرة La roca (١٩٨٤) نجد بهذين الديوانين نصوصاً مكثفة ومتنوعة حيث يلجأ إلى استخدام الصور والأنماط الأكثر تعقيداً كما نرى فيها وعى المتحدث - الشاعر بذاته بشكل أكثر عن ذى قبل (ففى الديوان الأول نجد الحبر والسواد والليل ترتبط ببعضها بشكل تدريجى متوافق مع التوافق بين المشاهد الطبيعية ثم تمتزج بخبرة الكتابة). وعلى أية حال فهذه الكتب هى استمرار لجهد الشاعر فى توليد دقيق لأكثر من حَدْس جوهرى .

يتسم شعر أبيلاردولينارس Abelardo Linares "بالجوهرية" وهو شعر يتسم بالصفاء والدقة، فديوانه "مرايا" Espejos (١٩٩١م) به بعض القصائد المهمة، فهناك بعض قصائد الغزل التى نراها فى الجزء الثانى من الكتاب تصور لنا لحظة واحدة وتقتنص كثافة اللحظة المذكورة من خلال صور قليلة تم إعدادها بمهارة ودقة، ومن خلال قسم آخر من الكتاب نحيا مشهد تمثال من الخيل حيث يوصف وكأنه فى حركة مستمرة وبذلك يقتنص تأثيره الجمالى .

أشرتُ فى الفصل السابق إلى أن الشاعر أليخاندرو دوكى أموسكو A. D. Amvsco نشر ديوانين مهمين خلال السبعينات حيث نجد أن الصور الطبيعية المكثفة تقدم لنا رؤية إيجابية للحياة والشعر. وفى عام ١٩٨٣ ديوانه "عن المياه والنار والتطهيرات الأخرى". وقد أشار إيجناثيو خابيير لوبث I. J. López (لوبث ١٩٩٠م ص ٨٩ - ٩٤) إلى أن الشاعر مستمر فى رفضه الواضح للتنويه والزخرف وهما العنصران اللذان كانا من ملامح الكتابة عن جيل الشعراء "الجدد" كما أنه يجعل من الشعر وسيلة لتجاوز الزمن وتأكيد جمال التعبير الإنسانى. أما الشاعر خوان مانويل بونيت J. M. Bonet فهو أكثر شباباً، وقد أبدع لنا ديوان الوطن المظلم La Patria oscura (١٩٨٣م) وهو عبارة عن مجموعة من لوحات موجزة لمدن ومشاهد وأحداث لاستحضار الأحاسيس والحالات الشعورية الخاصة. ومن الأمور ذات الدلالة قبول الشاعر لمصطلح "الانطباعية impresionismo" لوصف إنتاجه الشعرى (جارثيا مارتين ١٩٨٨م ص ٩٧). وتتركز قصائده فى إطار تفاصيل قليلة بصرية ثم تقوم بتعديلها من خلال الصفات أو التجسيد غير المألوف وبذلك تبدع لنا تجربة جديدة. فقصيدة "بمبلونة" تجتمع فيها عقود حزينة وفتحة مطموسة مع ذكريات عن التمردات التى وقعت خلال القرن التاسع عشر منوهة بذلك لرومانسية الزمن الذى مضى (بونيت ص ١٨) .

كانت أمبارو أموروس تشعر بوعى شديد بغاياتها كشاعرة ومن هنا ظلت تبحث عن "فكر شعرى" يصل إلى ما وراء المعنى المنطقى والحرفى وإلى ما وراء لغة الحياة اليومية المستهلكة ليكشف عن رؤى متناسقة للواقع (انظر أموروس ١٩٨٢م، ١٩٨٦م، ١٩٨٩م) ففى ديوانها Ludia (١٩٨٣م) تستخدم اللغة والصورة والإيحاء بدقة شديدة لتصوير وتمثيل التجربة الفنية(٩) ففى القصيدة الأولى من قسم "رؤى Visiones (أموروس ١٩٩٢م ٧١-٨٢) والمسبوقة ببعض عبارات للقديس لاكروث، نجد أن المتحدثة تبحث عن "أنت" تراه من ناحية على أنه العاشق ومن ناحية على أنه مفهوم شعرى، كما يلاحظ أن المستوى الخاص بالطرافة anecdótico فى العلاقة يظهر من خلال اللغة كما هو الحال عند القديس خوان دى لاكروث كما أن الخبرة تتحول إلى بحث جوهرى (رغم أنه حسىّ أيضًا) .

تبرز من خلال الكتاب طبيعة التشابك بين الفن والحياة: ففى قصيدة "واجهة على طراز الموبرينزم" (المصدر نفسه ص ٥٥) نجد أن واجهة زخرفية تشد المشاهد بسبب ما عليه من تكلّف لكنها تحدث فيه تأثيرًا حسيًا لا يوجد فى بنى يغلب فيها الجانب النفعى :

كل خط يميل إلى العذوبة	Toda línea se aviene a la dulzura,
ويسلم نفسه بهدوء للنظرة	se entrega mansamente a la mirada
ويفجر فى الساعات	revienta en las horas
سحر الشكل	la magia de una forma
الذى عليه نافورة بها شبق	que osa tímidamente un sutidor lascivo.

نشرت أمبارو أموروس ديوانًا آخر عام ١٩٨٦م بعنوان "العبور العميق للنسر La honda travesía del águila (١٩٨٦) وهو ديوان يسير على النهج المتبع فى سابقه Ludira فالديوان يحول المشار اليه (هو مغامرة عاطفية) ليبرز موضوع اتحاد الشعر بالحياة وكذلك وظيفته فى الارتقاء بها ففى قصيدة "سماح" Consentimento (ص ١٢٩) نجد أن طيران النورس يستحضر حالة سحرية من الانسجام الذى يوقف الزمن وينوه إلى القوة الجوهرية للشعر :

في لحظة كاملة	En su instante perfecto
لا تطير	no vuelan
النوارس	se abandonan en el aire
تترك نفسها في الهواء	entregadas al viento
وتسلم نفسها للرياح	las gaviotas.

هى صورة دقيقة مكونة من عدد قليل من الكلمات الجوهرية التى نراها بشكل مجرد وإيقاعى ، فهى تعكس لنا الموضوع الأكثر رحابة. وهنا يمكن أن نشعر بأصداء خورخى جين وخوان رامون سواء فى هذه القصيدة أوفى ثنايا الديوان ككل، غير أن الإيحائية التى يكتنفها شىء من الإبهام فى شعرها تجعلها جزءًا مشاركًا فى المشهد الشعرى خلال الثمانينات . فهناك نفس البعد الإيحائى والبحث عن الجوهرية اللذان يكمنان فى أحدث أعمالها وهو ديوان "أشجار فى الموسيقى **Arboles en la música** (١٩٩٣م) حيث يقوم بنسج صور من الطبيعة (الأشجار) ومن الموسيقى (إذ ترتبط كل قصيدة بمقطوعة موسيقية خاصة) .

من الصعب تصنيف شعر ماريا دل كارمن بيّاريس **M. C. Pallarés** : فكثيراً ما يقدم لنا ردود فعل ذاتية إزاء جوانب من الحياة وربما بذلك كان من الممكن مناقشتها فى مكان لاحق يتناول الشعر التعبيرى . غير أن معالجة هذا الشعر لموضوعات ذاتية بدقة وإيجاز يجعله يدخل فى هذا البند ويؤكد على أهميته .

نجد أن كلا من ديوان "من جانب الغَيْبة (١٩٧٩) وأغلب ديوان "طاحونة المياه **Molino de agua** (١٩٨٠) عبارة عن قصائد قصيرة ووجيزة حيث تنقل لنا صوراً قليلة عدة مشاعر. وفى هذه القصائد نجد أن الأشياء المستخدمة كعناصر فى الاستعارات وكذلك التجسيد والأحداث تعكس بدقة وإيجاز مواقف أساسية عادة ما تتسم بالتشاؤم إزاء الحياة. ففى قصيدة إبريل (بيأريس ص ٢٧) نلاحظ أن الفترة التى تعتبر مرتبطة بالبعث تستحضر الحزن : "مثل قطار أعمى فى النفق/يجرى الربيع نحو الحزن" وهنا نجد أن الشاعرة حولت التجريد والحالة الوجدانية إلى أمر مُحَسّ فى الوقت ذاته كما ينشأ شعور خاص ، وتتوه بتهاوى الحياة وفنائها. وتتأكد هذه الصورة من خلال أخرى

لاحقة لها ومرتبطة بها وهى صورة قصيدة تعبر مكانا مثيرا للكدر. ويلاحظ أن شعر كارمن بيّاريس يتسم بأنه بصرى ومُحسّ للغاية (يمكن أن يرتبط بعملها كرسامة ونحاّته) كما تكثر الأسماء ، وكل صورة تدخل فى النسق الخاص بالقصيدة .

وإذا ما بدأنا بديوان "مفتاح الجرافيت La llave del grafito (١٩٨٤م) نجد القصائد وقد أصبحت أكثر طولاً وتنوعت النغمات وكثرت الأنماط السردية، فديوان "المفتاح" يتضمن ذكريات الطفولة التى تضفى الموضوعية على عدة مواقف، كما أن التفاصيل - فى كثير من القصائد - تتكثف وتتجمع لتسليط الضوء على حالة وجدانية فأحيانًا ما نجد أن جملة ، أو بناء نحويًا، تشكل مفتاح موقف شامل فقصيدة "لكن ليس هناك المزيد بعد aún no hay más (المصدر نَفسه ص ٦٢) نجد عبارة " هناك المزيد أسفل hay más abajo ، وقد أعيد تكرارها، تعكس البحث اليائس عن المزيد من المعنى للحياة، ويلاحظ أن الدواوين التالية للشاعرة توسّع من آفاق التنويهات الخاصة بهذا الإنتاج الشعرى وتضيف استخدام مجموعة من تقنيات وجهات النظر "فقد نشرت الشاعرة ديوانًا آخر لها عام ١٩٨٤م بعنوان Agrigento حيث منظور الكائنات الإنسانية الأولية هو عبارة عن منظور غير مألوف لموضوع تعطشّنا للمعرفة ، وتجسد قصيدة "من خلال انفعالات كهذه ?por pasionesas [(المصدر نفسه ١٠٣-١٠٤]) من ديوان Cara Vanserai (١٩٨٧م) [أشكالاً بسيطة من أشكال الحياة ، إذ تعيد بعض القصائد خلق تأثير اللوحات باستخدام النحو وانتقاء الكلمات لتعكس تأثيرها .

تنبه الناقدة بيروتى Birute Ciplijauskaité إلى الإنتاج الشعرى للويس سونين Luis Suñen إذ صدرت له ثلاثة دواوين هى مكان الهواء El lugar del aire (١٩٨١) و "عالم" و "نعم" Mundo y sé . وقد استخدم صورا شعرية طبيعية موجزة لتوصيل المتعة الإيجابية بالحياة بأسلوب يذكرّنا بأسلوب ديوان "أنشودة" لخورخى جيّن (١٩٩٢ ص ٥٣ - ١٥٤) . ويعتبر إنتاج خيسو موناريّث J. Monárriz[10] على نفس الدرجة التى عليها إنتاج الشاعر السابق فديوان "طريق الصوت Camino de la voz(١٩٨٨) يعالج موضوعات جوهرية باستخدام الأبيات القصيرة "التفاعيل" مع اللجوء إلى الأسماء "المفتاح" والصور الموزعة عناصرها بدقة ومتانة من خلال الإيقاع والقافية ونظم الكلمات وفى "علامة إستفهام" ؟ "نجد غرابًا أسود موضوعًا كمضاد للجليد

وتحدث مقارنة بينه وبين علامة الاستفهام ، وهنا ينشأ منظور غير معتاد وتنويه بألغاز الحياة . (موناريث ص ٥٠). ينقل لنا الديوان الشعور بالألغاز التى فى الحياة والشعور بالإنجاز الشعرى. وتلاحظ Ciplijauskaité (١٩٢٢م صـ١٥٥) أن أصداء شعر "العصر الذهبى" تقدم لنا وجهة نظر إيجابية بشأن قيمة الشعر وتعتبر القصيدة التى تفتتح الكتاب خير شاهد على ما نقول :

من الريش ليس من المألوف الطيران	De la pluma, no es propio que alce el vulo
ومن اللون حيث أتذكر لمحه...	y de la tinta, que recuerdo deje ...
....	....
رياح القدرية والمصير	Los vientos del azar y del destino
تحصد حوائط، ومعابد وقصوراً	murallas, templos y palacios siegan,
وتجر أبياتًا وتصقل وتنخل وتبرز.	versos arrastran, pulen, ciernen, siembran.
(موناريث ص ٧)	(Munárriz, 7)

تعتبر الملامح الرئيسية لهذا الديوان واحدة مما عليه الكثير من الإنتاج الشعرى الإسبانى خلال الثمانينات : أو هى البحث عن أسرار الحياة من خلال لغة يمسك الشاعر بخيوطها جيداً ويصاحب ذلك التأكيد الواعى على قيمة الكتابة .

أشارت الناقدة CiplijauskaitE إلى أن البحث عن المعانى الجوهرية فى الشعر الإسبانى خلال الثمانينات من خلال لغة فيها الكثير من الإيجاز والدقة يعنى "العودة إلى الخبرات الحقيقية وإلى مفهوم القصيدة على أنها شىء يبقى" [١٩٩٢ ص ٥٣] كما يعكس الوعى اللغوى بالذات ورفض جماليات العقد السابق[١١] فهل يعنى هذا – كما تنوه – العودة إلى الحداثة ؟ إننى أرى أن ذلك مستحيلاً : فالمواقف الجديدة والتغيرات الشعرية التى حدثت خلال السبعينات تضع الشعر المكتوب خلال الثمانينات فى إطار سياق جديد، فالشعر الجوهرى الجديد لم يظهر تحت رؤية القصيدة على أنها أيقونة ثابتة كما هو الحال فى رؤية خورخى جين أو خوان رامون على سبيل المثال ، بل على أساس الوعى بأن النص فى عملية تطور يمكن للقارئ أن يساهم فيها . وهنا أراه أكثر من مجرد نمط تاريخى دائرى يعود إلى أصوله أو إلى حيث بدأ ، وأذهب إلى القول بأنها عملية حلزونية يتجدد فيها مفهوم الشعر وله خلفية جديدة هى الشعرية الجديدة .

٣ - توجهات جديدة وشعراء معروفون : التعبير عن المشاعر وعن التجربة

نشر بعض الشعراء الإسبان المعروفين كتبا جديدة ومهمة خلال الثمانينات ، وهى دواوين تناقش فى أغلب الحالات الموضوعات المعروفة مثل مرور الزمان وموضوع القيم والآفاق الضيقة للحياة والبحث عن المعنى ، وما يبرز فى هذه الدواوين أيضا هو المؤثرات الشخصية والذاتية ، وغالبًا ما نرى الجوانب الخاصة بالإبداع الشعرى وقد توارت فى الخلف بسبب تقديم العناصر الأولى عليها (وهذه الأخيرة كانت شائعة خلال العقد السابق). نشر لويس روسالس عملا له عام ١٩٧٩م بعنوان "يوميات بعث Diario de una resurrección هو عبارة عن قصيدة مطولة يخاطب فيها الحبيبة ويتركز حول موضوع البحث عن المعرفة وعن الماهية. وبعد هذا الديوان ، وكذا عمل آخر له بعنوان "حفنة عصافير un Puñado de pájares بدأ روساليس نشر عمل مكون من عدة أجزاء وضع له العنوان التالى "الرسالة كاملة" la carta entera ويُذكّرنا قالب هذا العمل وأسلوبه بما عليه ديوانه القديم "البيت المضاء". فهو (أى الكتاب الجديد) يتألف من الذكريات التى يتم سردها فى قالب هو الشعر الحر المطولّ والمرن الذى يكاد يصل إلى حدود النثر الشعرى وذلك فى أسلوب يتسم بالتنوع حيث نجد لغة الحياة اليومية وكذلك اللغة الغنائية الراقية ودائما ما يسبر أغوار الماضى ويجد فى أحداثه انعكاساً رمزياً للموضوعات والأفكار الرئيسية. يحمل الجزء الأول عنوانًا هو " شبكة ضد التونة "المضربة" La almadraba (١٩٨٠) وفيه يحدد لهجة سبر الأغوار عن طريق الذكريات أما الخلفية فهى مرور الزمن وترقّب الموت . غير أن الجزء الثانى هو الأقوى ، فعنوانه وجه فى كل موجة un rostro en cada ola (١٩٨٢) حيث نجد تعليقات حول الكتابة وحول المواقف السياسية والاجتماعية وحول عدة أفراد (بما فى ذلك من نبرات رثائية مؤثرة وكذلك بعض الانتقادات اللاذعة حول الحرب الأهلية ونظام الجنرال فرانكو . وهنا يتذكر المتحدث أصدقاء ويتحدث إليهم ويحاول أن يحتفظ بذكرياته حية، ويستكن وراء هذا الموقف النظرة إلى الشعر كوسيلة لاقتناص وإنارة التجربة بشكل غير مباشر (وأحيانا بشكل مباشر) كما نراها أيضا فى الجزء الثالث (١٩٨٤) ، حيث يقابل فيه بين مشاهد من الأمس وبين الرغبات السابقة له وخاصة ديوان " البيت المضاء " .

ظلت كونشا ثاردويا تنشر دواوين لها خلال تلك الفترة وهى أعمال تعالج موضوعات جوهرية من خلال ذكريات الماضى ، ويتناغم الإنتاج الشعرى الجديد لكل من روسالس وثاردويا من الناحية الفلسفية والرثائية فى أغلب الأحيان مع إنتاج الشعراء الشبان حيث نرى فى الخلفية رافدا هو شعر سبر الأغوار والمعرفة الذى أخذ فى التناص طوال ذلك العقد ويحمل معه – كما أشرت سلفًا – أصداء من الخمسينات والستينات .

نشر كارلوس بوسونيو ديوانًا آخر له بعنوان " صورة استعمارية للخروج عن المألوف" Metáfora del desafuero (١٩٨٨) . وهو ديوان يسير على نهج دواوينه السابقة من حيث احتوائه على شعور بالمأساة الوشيكة التى لا مناص منها وهى الموت . كما توجد به بعض القصائد التى تعلق على العملية الشعرية ، وكذلك بعض قصائد الغزل الرفيعة التعبير .

نشاهد فى الكتاب تنوعًا كبيرًا فى النغمات وأنماط الشع ، غير أنه من الملاحظ أن بوسونيو ربما تجاوز عملية تناول الشعر لنفسه وتخلى عن بذل الجهد فى مفاجأة القارئ والتعمية عليه وهى عناصر شهدناها فى ديوان "قطع العملة تسقط على الحجر" . تتضمن الكثير من قصائد الديوان الجديد تعليقات ذاتية حول الحياة مكتوبة بأسلوب مباشر ولغة فيها الكثير من التأمل : فكثيراً ما يدفعنا المتحدثون فى هذه القصائد للشعور بالفزع من فناء الحياة والقدوم الوشيك للموت، وأحيانا ما نجد وجهة نظر غريبة تقوى من هذه النظرة : ففى قصيدة "فيليب الثانى والدود" (بوسونيو ١٩٨٨م ص١١٢-١١٣) نجد أن المتحدثين هم الدود الذى يلتهم لحم الملك ويتخذ بعض ملامحه ودوافعه . إننا نرى ملاحظات مروِّعة ونغمات أخرى مختلفة من خلال مرثية مثيرة للشجن لبيثنتى أليكساندرى تقلد أسلوبه الشعرى .

كانت القضية الرئيسية فى شعر كلاوديو رودريجث هى وظيفة الشعر عند مقابلة القضايا الرئيسية فى الحياة والعمل على قولبة إجابات ذاتية باستخدام لغة إبداعية وتطوير حدس أو أكثر يتسم بالعمق . نشرت الأعمال الكاملة عام ١٩٨٣ ، وفى السنة نفسها حصل على "الجائزة الوطنية فى الشعر" وفى عام ١٩٨٧ تم اختياره عضواً فى الأكاديمية الملكية للغة الإسبانية ، وقد أخذ رودريجث يتحول خلال تلك الفترة الطويلة إلى الشاعر النموذج فى نظر الكثيرين من حيث قدرته على سبر أغوار الحياة بطريقة

فنية ووجدانية فى آن معا. قضى الشاعر هذا العقد من الزمان وهو يكتب ويعيد صياغة ديوان واحـد هو "يكاد يكون إسطورة Casí una leyenda تم نشـره عـام ١٩٩١م. ويذكرنا هذا الديوان بشكل ما بأشعاره التى كتبها خلال الستينات فهو يتكون من لوحات شعرية طبيعية وكذلك لحظات من الحياة وكلها تثير المتحدث للقيام بتعليقات تأملية ، وفى الكثير من القصائد نجد مقاطع من الأبيات المطوّلة الحرّة تسبر أغوار الحياة من خلال الأسئلة والتعبيرات الوجدانية وينتهى بها المطاف إلى اتخاذ مواقف متناقضة. ومع كل ما سبق نلاحظ تغيرا فى قوالب التعبير الشعرى والإيقاع بالمقارنة بالكتب السابقة للشاعر .

عندما يتم تذكر واقعة أو موقف معين فغالبًا ما تأخذ هذه الوقائع والأحداث أصداء مجازية وتتحول إلى نقطة انطلاق لمزيد من سبر الأغوار . فقصيدة "السرقة El robo - على سبيل المثال - تعالج موضوع لص يصف نفسه ويوجه الكلمة لنفسه . وهى قصيدة مطولة تتطور ببطء ومنها أنقل بعض الأبيات :

هاهى لحظة المطاردة	Ahora es el momento del acoso,
والحصار فى صمت	del asedio en silencio,
ولحظة ركن اليد فى حنيته	del rincón de la mano con su curva
وسقفه الجشع...	y su techumbre de codicia...
....	....
إنها الذكرى المهلكة المضيئة	Es el recuerdo ruin y luminoso
واليد شبه مفتوحة بلؤم وجارحة	y la mano entreabierta con malicia y rapiña
والأصابع اللئيمة الناضجة	y los dedos astutos ya maduros
بارتعاشه دقتها.	con el temblor de su sagacidad.
عندما يلمع اللمس بخفة ورذيلة	Es cuando el tacto brilla con asombro y con vicio,
والنظرة على الضوء المنعكس	la mirada al trasluz,
واقتناص المال فى الظلمة	la encrucijada a oscuras del dinero.
(رودريجث ١٩٩١م ص ٣٩)	(Rodríguez, 1991, 39)

لا يقدم النص عملية سردية ، بل يجمع بين القليل من التفاصيل البصرية وبين الصفات السلبية ووصف جسدى وحكم صادر وبذلك يحول دون وجود تطور منطقى ، إلا أنه مع ذلك يضع أمام القارئ مناخًا ذاتيًا للسوء . ومع توالى أبيات القصيدة نجد هذه الحالة المعنوية تتقابل مع حَضّ المتحدث على البحث عن الحياة والنور . إذن فهذه القصيدة هى فى حقيقة الأمر تعمل على إشعال الأزمة الدرامية بين قوى الدمار وقوى البناء فى الحياة ، وبالتالى تصور الموضوع بشكل فيه حدس وتكثيف وتحول دون أى تبسيط .

يعتبر مرور الزمن والموت من الموضوعات الرئيسية فى هذا الديوان ، كما أنهما يشكلان خلفية لما يقوم به المتحدث من سبر أغوار موضوعاته فهناك بعض النصوص التى تتحدث بشكل محدد عن موت حبيب، وفى بعضها نجد مرور الزمن مجرد خلفية يعمل المتحدث على تكوين موقف بشأنها. كما تتضمن الكثير من القصائد رؤية إيجابية تقوم على تأمل اللحظات المتسقة فى الطبيعة والبحث عن الحب. وأحيانا ما نرى الإيجابية تأخذ طابعا مكثفًا ، حيث يتم الجمع بين الملامح الجنسية والصوفية. وهنا نسوق بعض أبيات من قصيدة "لحظة رفض Momento de renuncia" :

يكفى فقط	Basta sólo
الصباح الممتد الذى يدخل ويرغب	la mañana sin fin que entra y desea
جسدك الذى هو جسدى. تكفى	en vuestro cuerpo que es el mío. Basta
الحقيقة نفسها، إنها انبثاق	la verdad misma, una emanación.
تحت وجهى أكثر، دون مسافة.	Bajo mi cara más, ya sin distancia.
يجب تنقية الهواء وفتح	Hay que limpiar el aire y hay que abrir
الحب دون محيط	el amor sin espacio,
لطف بلطف وصلاة بخطيئة	gracia por gracia y oración por vicio.
(المصدر نفسه ص ٥٧)	(ibid., 57).

وفى قصيدة "يوم جديد" (ص ٣١ - ٣٢) نجد أن إشراقة يوم جديد تزرع الشعور بالجمال الترَسندنتالى الذى يوقف مرور الزمن ولو لحظيا، ومع هذا فقيود الحياة هى الأكثر سيطرة على قصائد الديوان بالمقارنة بالدواوين السابقة للشاعر .

نرى موضوع الشعر فى عدة نصوص ، كما أن الإلهام الشعرى تترتب عليه مواقف إيجابية للمتحدث. وكان رودريجث يستخدم الرموز بشكل شائع فى دواوينه السابقة (بما فى ذلك الملابس النظيفة والإنارة والتعاقب) ويظل هذا فى الديوان الذى نتحدث عنه حيث ينوه بالوعى بالعملية الشعرية واستمرارها، إلا أن الحديث صراحة عن الموضوع أقل شيوعًا مما هو فى ديوان "طيران الاحتفالية" وبذلك فإن تسليط الأضواء يقع فى الأساس على التعبير عن التطبع الحيوى الأساسى .

يعتبر عنصر مرور الزمن أحد الموضوعات التى تشكل خلفية قوية فى ديوان "خريف الورود" (١٩٨٧) لفرانثيسكو برينس ؛ فالوعى بالموت والفناء الوشيك هما حجر الزاوية فى الديوان، وتتمازج ذكريات خبرات الماضى (وهى غالبًا ما تكون مشاهد حب) مع الإدراك بفناء الحياة ، وهنا نجد الشاعر يتصرف بعبقرية حيث يضع عناصر مشاراً إليها من العصر الحديث فى إطار أجواء لا زمانية وفى إطار تراث شعرى كلاسيكى فقصيدة "Collige Virgo rosas" تتوجه إلى عاشق حديث بإعادة إبداع مفهوم قديم يتركز فى البحث عن الحياة فى مواجهة الموت الذى لا مناص منه، وهنا يقوم الشاعر بإحياء الموضوع القديم مستخدماً الرموز المعروفة المتعلقة بالليل والنهار ، غير أنه هنا يقلب وظائفها التقليدية حتى يقوم الليل بوظيفة تمثيل الحياة وليس النهار ، وإذا ما كان المتحدث يعى أن الأجل سوف يواتيه قبل القارئ فإن رسالته إليه تصبح أكثر تأثيراً:

Mas aunque así suceda, enciéndete en la noche,	لكن رغم أن ذلك قد يحدث فأشعل نفسك فى الظلام
pues detrás del olvido puede que ella renazca,	فربما تعود هى من جديد بعد النسيان
y la recobres pura, y aumentada en belleza,	وتستعيدها نقيةً وقد زادت فتنة
si en ella, por azar, que ya será elección,	إذا ما طبعت الحياة فى أفضل شيء عندها
sellas la vida en lo mejor que tuvo,	على سبيل الصدفة، فهذا سوف يكون الخيار،
cuando la noche humana se acabe ya del todo,	عندما تنتهى الليلة الإنسانية تماماً
y venga esa otra luz, rencorosa y extraña,	ويأتى ذلك النور الآخر ناقمًا وغريبًا
que, antes que tú conozcas, yo ya habré conocido.	الذى عرفته أنا قبل أن تعرفه أنت.
(Brines, 1987, 25).	(برينس ١٩٨٧ ص ٢٥)

نشر خوسيه أنخل بالنتى ديوانًا آخــر له بعنوان "التلألؤ **El fulgor** (١٩٨٤م) وهو ديوان يزيد من الاستغراق فى الإيقاع الرثائى ، فقصائده التى تبلغ ستا وثلاثين تتسم بالإيجاز والتكامل مُشَكِّلَةً سلسلة تعبر عن مـوت خاص، وتكرار صورة الجسد تجعل الكتاب وقد شاع فيه جو من الكآبة و تكثفت فيه الصور التى تستحضر الفناء الذى لا مفر منه :

الجسد	**El cuerpo**
يسقط على نفسه	**caído sobre sí**
يمزق الهواء	**desarbolaba el aire**
كأنه برج تم تقويضه	**como una torre socavada**
على يد مدرعات وحيوانات وخلد	**por armadillos; topos, animales**
الزمن	**del tiempo,**
لا أحد	**nadie.**
(بالنتى ١٩٨٤ ص١١)	**(Valente, 1984, 11).**

وكلما خطونا خطوات مع الديوان نجد المتحدث يطرح عدة ذكريات ويقبل بمبدأ الخسران الذى ينتظره، وهو هنا يجمع بين صور تقليدية (النور والليل والفجر والنار) ، وبين أصداء من الأناجيل والآداب المكتوبة بالإسبانية. ويزيد الإيجاز والدقة التى عليهما هذه القصائد من تأثيرها ويهيئان الفرصة للقارئ للمشاركة. هناك كتاب آخر لأنخل بالنتى بعنوان **Mandorla** (١٩٨٢) وهو عبارة عن نصوص موجزة ودقيقة تتأمل القالب الإبداعى وأنماط الحياة ويمكن تصنيفه فى إطار الشعر "الجوهرى" الذى تحدثنا عنه فى البند السابق .

صدر لأنخل جونثاليث ديوان بعنوان **Prosemas O menos** (قصائد نثرية أو أقل) [١٩٨٣م ، ١٩٨٥] يركز على مرور الزمن ، وهو ديوان يختلف عن إنتاج كل من بالنتى وبرينس وروردريجث ، حيث إنه يستخدم لغة الحياة اليومية ويتخذ التقنية السردية ويشيع فيه الإيقاع الساخر. ومع هذا نرى فيه رؤى موازية وقوية للحياة الإنسانية ولعنصر مرور الزمن ، ففى كثير من القصائد نجد متحدثًا معينًا يتأمل تأثير الزمن

وعلامات الشيخوخة من خلال أحداث ومواقف خاصة مستخدمًا فى ذلك منظورًا فيه إشراقات وفيه تعقيد وموضوعية . ومن خلال العنوان نجد المتحدث يقوم بمهارة بمقابلة منظوره الخبيث والظاهر العملية بمواقف شعرية تقليدية (أو كلاشيهات) إزاء الحياة والموت . وكلما فعل ذلك تمكن من تطوير أفكار وخبرات أصيلة ومثيرة للشجن فى كثير من الأحيان .

المحصلة لدينا هى أن جونثاليث يعود إلى الغنائية المضمَّخة بالسخرية التى رأيناها فى دواوينه الأولى ، ومع هذا فإن الوظيفة الأكثر وضوحًا لدى المتحدث هى كونه شاعرا . وأنه يحول المشار إليه بوعى بواسطة اللغة ويذكر بشعراء آخرين ونصوص أخرى أخذها سواء من الأغانى الشعبية أو من الأدب. لكن جونثاليث يسير على نهج رودريجث حيث ينسى الرافد الخاص بالشعر الشارح والمنظور الواضح الذى نراه فى أعماله التى نشرها خلال الستينات . وهذا ينوه بأن الوعى بالعملية الشعرية أصبح غريزيا ولهذا ظل هامشيا لدى الشاعر والعصر .

تمثل قصيدة "ذهب النهار" (جونثاليث ١٩٨٠ صـ٣٢٠) جماع اللغة والصور الشعرية ووجهة نظر الديوان فالمتحدث يستعيد ذكريات يوم مضى كأنه كلب ضال مقارنا بقط ظهر فجأة (هو الليل) ، فهو من ناحية يشير إلى روتينية انقضاء الزمن ومن ناحية أخرى يتحدث عن استحالة استعادة ما مضى ولهذا فإن أفكار الحياة تأتى فى لهجة متواضعة مبتعدة عن أى شعور بالفخار. وفى الوقت ذاته نجد الرغبة الصامتة فى الحياة، ولو أنها مكثفة (ولكن بشكل أقل مقارنة بالعناصر السابقة) هى الملمح الرئيسى فى قصيدة "السلبى **El Conformista**" (المصدر نفسه ص ٣٩٨) :

عندما كنت شابًا كنت أود العيش فى مدينة ضخمة

عندما فقدت الشباب كنت أود العيش فى مدينة صغيرة

أما الآن فأريد أن أعيش

Cuando era joven quería vivir en una ciudad grande.

Cuando perdí la juventud quería vivir en una ciudad pequeña.

Ahora quiero vivir.

هناك بعض القصائد التي تعرض أزمات بين مواقف متناقضة ففي "أغنية وقصيدة مضمنة وقضايا (ص ٣٨) فالمتحدث يقلب صورة مأخوذة عن أغنية رومانسية مكسيكية وذلك بأن يضعها في صورة خطيبة خائنة ، وبعد ذلك يمزج – من خلال نص آخر – موقفًا مثاليًا للغاية تصبح من خلاله حياة المتحدث لحظة حب واحدة (المصدر نفسه ٣٨٤) فهناك قصيدة جادة لتكريم خورخي جيّن تتناقض مع صورة ساخرة لخوان رامون خيمنث كميكانيكي يصعب السيطرة عليه ولا يستطيع مقاومة إغراء مواصلة إصلاح سيارة، كما أن بعض الصور الشديدة الغنائية في المكسيك الجديدة تتناقض مع استعارة ساخرة تشبّه الحياة بعاشقة خائنة؛ والمحصلة هي رؤية معاصرة ومعقدة لكنها متسقة ، حيث نجد المناظير الخاصة تمتزج لجعل الحياة ذات معنى بما فيها من عناصر رضا وعناصر نقص[١٢] .

كان موضوع مرور الزمن أحد العناصر التي نراها في شعر لويس روسالس وشعر كارلوس بوسونيو وشعراء "جيل الخمسينات" كما كان يمثل مرحلة مهمة في إطار مفهوم "الشعر كمعرفة" خلال تلك الفترة[١٣] لكنه أصبح السمة الغالبة في دواوين هذا العقد وعنه تمخض تعبير شعري شديد الكثافة الذاتية، وبدرجة ما يمكننا ربط هذا بعامل شيخوخة الشعراء[١٤] إلا أنه يؤكد أيضًا عودة شعر الثمانينات إلى التجارب والمعايشات الأساسية التي نراها في إنتاج شعراء أكبر أو أصغر سنا . ويصاحب هذه العودة – عند الكثير من شعراء جيل الخمسينات – تضاؤل في التأمل الذاتي **autorreflexividad** وفي التعليق على تقنيات الشعر وغيرها من العناصر التي شاعت خلال السبعينات .

بعد أن قضى جيرّمو كارنيرو أعوامًا طويلة في ميدان التعليم والنقد الأدبي نشر عام ١٩٩٠م ديوانا بعنوان "قسمة لا تنتهي" **Divisibilidad indefinida** وهو ديوان يعني التباعد عن اللهجة التأملية وعن الأسلوب الذي يكاد يصل إلى أسلوب المقال في الديوانين السابقين ، ويعني العودة إلى لهجة غنائية تذكرنا في كثير من جوانبها بديوان "رسم الموت". يلجأ الكتاب الجديد إلى قوالب استطاع السيطرة عليها : إذ يقابل بين مجموعة من اثنين من السوناتات وبين قصائد مطولة مكتوبة في قالب المقاطع **estrofas** ذات الأبيات الأربعة . وتتسم مفردات الديوان بالرشاقة وشبه التجريد والقِدَم ، كما يركز على أصداء الباروك الإسباني الحاضرة في موضوعاته. نلاحظ في الديوان أيضًا وجود

تنويهات عن الفن الأدب (وعن نصوص سابقة للشاعر نفسه). غير أن موضوعات الفن تتضافر بشكل منسجم مع موضوعات الحياة[١٥] ومن العناصر التى تسهم فى الوحدة العضوية وانسجام مكونات الديوان تكرار الصور الشعرية الجوهرية والنغم الثابت .

الشعر والفن هما بشكل ما موضوع الديوان، فالمتحدث يبذل جهوده من أجل الإبقاء على الحياة وعلى معناها غير أن النغمة السائدة هى التشاؤم، كما أن محاولات المتحدث للإبقاء على الخبرات فى الشعر تحدث إحساساً ووعياً بالخواء والتكلف وعدم الكفاية فالحافز الكائن وراء تنظيم الفن تعادله أحداث الحياة والزمن وتصاريفهما. فى قصيدة "مسرح بارما الدوقى Teatro ducal de Parma" (كارثيرو ١٩٩٠م ص ١١) يبدو المسرح وهو ينفذ الأشكال الإنسانية للموت لكنه لا يقدم أكثر من أمور مصطنعة :

الصمت والموت هكذا مخدوع	El silencio y la muerte así burlada
يرسمان مساحات لخلود فيه سكينة	trazan espacios de serena gloria
وقبة زرقاء مُوْحِيَة ومُتخيلَة	y un firmamento plácido y fingido
ويسكنان ممالك العدم	como pueblan los reinos de la nada
ومَسْرحة الذاكرة	la escenificación de la memoria
ورسم خريطة الشعور	y la cartografía del sentido.

إن استقرار الأدب أمر ظنى: فهو يقتض الخبرة الإنسانية بشكل عقيم ، كما أن وجوده يعكس خواء جوهرياً ، ومن هنا فلحظية وجودنا تتحول إلى موضوع الديوان ، وهو موضوع يعود للظهور من جديد وبقوة من خلال "موسيقى للألعاب النارية" فصورة هذه الألعاب النارية تبين لنا كيف أن الشعر والفن يقومان بتشييد جمال شاسع الأبعاد ، لكنه جمال سرعان ما يتحلل فى ليلة تساوى الموت من الناحية الرمزية .

أما الموقف الخفى وراء ديوانه "قسمة لا تنتهى"وأصداء" زوال الوهم "الباروك" فيذكرنا بالتناقضات السلبية التى نراها فى ديوان "رسم الموت" غير أن خبرة القارئ مختلفة: فبدلاً من السير عبر دروب متناقضة تبرز الأدب والعملية الشعرية نتابع المسار الخاص والدائم الذى عليه المتحدث، وعندما يتم ذلك ومشاهدة غاياته وأخطائه نرى المحصلة

الإنسانية التى يمثلها وهى الصراع الشخصى والمأساوى للوصول إلى الاستمرارية والنظام فى كون (ولغة) لا يقدمان لنا إلا السراب. وهنا تسهم استمرارية النغمة والمنظور والصور والإقلال فى استخدام التنويهات - لكنها ذات دلالة - فى إخراج هذا النص العملاق .

عاشت الأعمال الشعرية التى نشرها شعراء آخرون من الشعراء "الجدد" خلال هذه الفترة نفس ما وجدنا عليه إنتاج جيرمو كارنيرو. فقد تخلى فيلكس دى أثوا F. AZua عن تنغيم اللغة والأسلوب الذى كانت عليه دواوينه السابقة، فديوانه "لهو" Farra (١٩٨٣) يتكون من مجموعة من القصائد السردية المباشرة وخلفيتها هى قرية من قرى السواحل، وهنا تتضافر مشاهد الحياة اليومية للصيادين مع كثير من الأحاسيس والحالات المعنوية. كما كتب ليوبولد وماريا بانيرو شعر استخدم فيه السرد القصصى وعدداً من المتحدثين؛ نرى ذلك فى ديوانه Last River Together (١٩٨٠) وفى أجزاء من ديوان Dioscuros ديسقورس (١٩٨٢). وتضم آخر قصائده بعض النصوص الموجزة التى تسير على أسلوب Kaiku .

وإذا ما كان شعر خوان لويس بانيرو J. L. Panero شقيق ليوبولد وماريا بانيرو ، قد ظل مجهولاً خلال العقد السابق ، فإنه أثار الانتباه خلال عقد الثمانينات، فكل من ديوانيه "ألاعيب لتأجيل الموت" (١٩٨٤) وقبل حلول الظلام (١٩٨٥) يجمعان تنويهات معاصرة ولوحات رومانسية جديدة لحالات وجدانية ، كما أنها محمّلة بالصور ومسلطة على موضوع الموت والفناء . أثار الكتاب انتباه القراء والشعراء الأكثر شباباً داعياً أياهم للعودة لقراءة ديوانه السابق "أحابيل الموت" Los trucos de la muerte (١٩٧٥) وكان الشاعر خوستو خورخى بادرون J. J. Padrón (ولد عام ١٩٤٣) واحداً من أفراد جيل الشعراء "الجدد" واستطاع أن يثير اهتمام النقاد بإنتاجه خلال الثمانينات . ألف شعراً وجدانياً يضع التجربة الإنسانية فى سياق الأنظمة الطبيعية .

هناك بعض الشعراء الآخرين من جيل الشعراء "الجدد" الذين كتبوا شعراً مكثفاً وجادا خلال هذا العقد. وهنا نلاحظ تحولا نحو التعبير عن الانفعالات بشكل واضح أكثر وضوحاً وتركيزاً مثلما نجده فى "المركز المستحيل المثال ١٩٧٥ - ١٩٨٠" للشاعر مارتنث ساريون والذى ضُمَّ خلال عام ١٩٨١ إلى الأعمال الكاملة التى تحمل

العنوان نفسه يتضمن هذا الديوان بضع قصائد قصيرة تخلى فيها عن توجهه السابق الخاص بالجمع بين عدة مشاعر ومزج العناصر الأسطورية والحديثة فى إطار حالات شعورية تسقة . وتبرز فى هذا الديوان قصائد الغزل (انظر صعود Arribada ص ١٩٦). وهناك ديوانان لاحقان لهذا الشاعر يتسمان بالمزيد من المباشرة فى استخدام اللغة واللجوء إلى أسلوب سردى. أما مانويل باثكيث مونتالبان فقد تجاوز الطابع اللعوب والرؤية الساخرة للثقافة المعاصرة وأخذ فى تقديم موضوع تاريخى بشكل مجازى من خلال ديوانه "براغ Praga" (١٩٨٢) وفى الوقت نفسه نجد بوريثا كانيلو P. Canelo التى نشرت بعض الشعر الجيد (والشعبى) خلال السبعينات تنشر خلال الثمانينات أعمالاً أكثر عمقًا وفلسطينية محورها التأمل حول الإبداع الشعرى .

نشر جيمفيرِّير عملاً باللغتين الإسبانية والقطلانية (١٩٨٢) بعنوان "تجليات وقصائد أخرى" . وقد جمع فيه نصوصًا تأملية وغنائية الجامع الرئيسى بينها هو الإحساس بمرور الزمن، كما يضم قصائد لتكريم بيثنتى أليكساندرى وأنطونى تابيس كذلك نصوصًا قصيرة تتناول موضوعات مثل الخريف وفن الشعر والقدر والطبيعة (تدخل هذه المجموعة الأخيرة ضمن رافد الشعر "الجوهرى" الذى تحدثنا عنه فى الفصل السابق) يتسم الشعر الجديد الذى كتبه خيناروتالنس J. Talens بالأهمية، وقد تناول إنتاجه الشعرى السابق موضوع الشعر والعملية الشعرية، إلا أن ديوانه "التعلّم المطوّل : الشعر" (١٩٧٥ - ١٩٩١) [١٩٩١] يضم عدة أعمال من شعر معبر للغاية فهناك نصوص سردية حيث تنوه أحداث معينة بمفاهيم خاصة بموضوعات أساسية، وهنا تبرز من بين تلك القصائد واحدة بعنوان "النظرة الأجنبية" وقصيدة "جدول مسطح "Tabula rasa" وفى ديوان "متأملاً عدة صور فوتوغرافية" (تالنس ١٩٩١ ، صـ١١٥) نجد أن الوعى بمرور الزمان يدفع المتحدث لتطوير مناظير جديدة تتعلق به وحول المعنى وحول الحب والتعبير عنه، وفى الوقت ذاته يتوجه إلى الابن :

ذهبت من يدى السنون، ولو كنت تدرى	Se me han ido los años. Si supieras
مدى النهم عندى وأن اقترب من حنانك. أنساب	con qué avidez me acerco a tu ternura. Fluyo

بين كتب غريبة وأماكن بلا شمس	entre libros extraños y lugares sin sol,
حتى تسكن الكلمات فى صمتها	poblando su silencio con palabras
وهى كلمات لا تلزمنى ولا تقول لى شيئًا، هى	que no me implican ni me dicen, sólo
فقط مجرد ملاذ .	son un mero refugio.

وهناك الكثير من القصائد فى ديوان " حلم الأصل والموت El sueñ del origen y la muerte تحمل تأملات عن الحياة والزمن والحب لكنها هنا أكثر مباشرة وبأسلوب غنائى .

واصل أنطونيو كوليناس A. Colinas خطه التعبيرى الذى وَضُح من خلال دواوينه السابقة ، فنشر ديوان "ليلة تتجاوز حدود الليلة. فقصائده ذات الأبيات الرشيقة ترسم لوحات طبيعية ذات أصداء أسطورية وتبدع تنوعًا فى الحالات الوجدانية تبدأ من القبول التأملى للحنين والاشتياق وتنتهى بتناول مفهوم حزين يتعلق بالزمان والموت. وهنا يتمكن كوليناس من بلوغ أقصى درجات الانسجام والوحدة والتلازم فالكتاب مركز حول صورة الليل كما أن أغلب قصائده تتألف من ثمانية وعشرين بيتا من الأبيات "السسكندرية" [كثيرة المقاطع] وأحيانا ما يحمل بعض هذه الأبيات قافية كاملة Consonante . ومن هنا فالديوان عبارة عن عملية تعمق نمطية فى الحياة والمشاعر الإنسانية، وتمثل الأبيات التالية نموذجًا من نغمات الديوان النمطية .

جسد الصحراء وجسد البحر	El cuerpo del desierto y el cuerpo de la mar
يتداخلان أثناء الليل وأسمع وأنا منكب	se penetran de noche, y oigo derrramado,
هناك فى الأعلى عواء متعة وموت	allí arriba, un aullido de placer y de muerte
يتشابك البشر والأرباب	en el que se desgarran los hombres y los dioses
وكانوا سيظلون على هذا الحال.	que a lo largo del tiempo han sido y serán.
(كوليناس ص ٢٤٨)	(Colinas, 248).

ومن منظور معين نجد أن ديوان "ليلة تتجاوز حدود الليلة" ذروة الشعر الرومانسى الجديد لكوليناس . كما أنه – من منظور آخر – يجسد الرافد الوجدانى والتعبيرى لشعر الثمانينات .

يسير الإنتاج الشعرى الجديد للويس أنطونيو دى بيّنا L. A.de Villena على النسق الجمالى الوجدانى لديوانه السابق Hymnica ، قدم الشاعر لديوان "هروب من الخريف" (١٩٨١) وقد تضمن التقديم التحديد الواضح للعنوان كرمز يمثل رفض التزمت ورفض ثقافات الشمال وثقافة التوحيد ويميل إلى وحدة الوجود وإلى القوى الحيوية (بيّنا ١٩٨٣ صـ١٩١) وتجسد القصائد هذا الموقف بمواصلة البحث عن الجمال الحسّى، غير أننا نلمح تمحيصات جديدة : فالكتاب يتضمن أربعة أقسام منفصلة تلقى بالأضواء على حالات معنوية مختلفة ابتداء من اللهجة الممتعة التى نراها فى "أناشيد" Odas وانتهاء بالنغمة التأملية التى أحيانا ما تكتسب طابع الحزن مثلما هو الحال فى قصيدة "مرثيات Elegías" وهنا نجد أن التناص والتنويهات الفنية أقل أهمية عن ذى قبل كما نلاحظ شيئًا من التوجه نحو خبرات الحياة وإعطائها الأولوية على الأبعاد الفنية .

وإذا ما نظرنا إلى الحوارات الداخلية الدرامية التى تقع على عاتق عدد من المتحدثين فى أعماله السابق لوجدناها الآن أكثر بداهة ، كما أنها تستحضر وجهات نظر شديدة التعقيد، فكثيرا ما يلجأ الرواة أو الأبطال بوصف تنويعات جهد فنى لمجابهة عنصر الزمن. فقصيدة "ممثلة عظيمة" (المصدر نفسه ص ٢٣٦ - ٢٣٨) نجد فيها زميلاً يتسم بالحصافة يتولى وصف البطلة بحيث يجعلنا نشعر بالحيوية الفنية وكذا الآفاق المحددة والخسران الناجمة عن مرور الزمن . كما يلاحظ فى ثنايا الكتاب أن لمحات الشوق والحنين القائمة على الوعى بمرور الزمن تقلل من المتعة المستكنّة فى الكتاب كما تجعل العمل أكثر عمقًا. ويدخل موضوع الجنس فى نسيج الموضوعات الأكثر شمولاً والخاصة بالاتصال والوحدة، وهذا ما يقول به خوسيه أوليبيو خمنث (فى بيّنا ١٩٨٣م ص ٤٦). ويسير الكتاب الثانى لبينّا "الموت فقط La muerte únicamente" على نفس النهج المذكور.

وعلى ذلك نجد الإنتاج الشعرى للشعراء "الجدد" خلال عقد الثمانينات يركز على المعانى الوجدانية وعلى الموضوعات الأكثر جوهرية وفلسفية ويتجاوز الاهتمام بالقضايا اللغوية الذى كان الملمح الرئيسى خلال العقد السابق. وبهذا يرتبط إنتاجهم بالكثير من الشعر التعبيرى الذى كتبه شعراء شبان خلال العقد المذكور .

٤ - الشعر التعبيرى : أصوات جديدة (١)

يعتبر أندرس ترابييّو A. Trapiello واحداً من عدة شعراء شبان ظهوراً خلال هذا العقد وهم يعبرون عن معانى ذاتية بطرائق غنائية تقليدية، وفى هذا الإطار يمكن أن يرتبط هؤلاء الشعراء بكل من رودريجث Rodríguez ويرينس وكولينـاس أو مع بيّنا يجمع إنتاجه الشعرى - منذ البداية - بين الوصف الدقيق الذى يدفعنا إلى التفكير فى الرسم وبين الصور المتحركة (الصوت وحاسة الشم). ففى ديوان "إلى جوار المياه (١٩٨٠)" نجد تفاصيل دقيقة تجعلنا نعيش حالة تأملية تتركز أساسًا حول مفهوم الزمن وفى قصيدة "زمن الهواء فى جزيرة طريف (جارثيا مارتين ١٩٨٨م ص ١٢٠ - ١٢١) نجد أن أشعة الضوء فى صوارى المراكب ورائحة البحر تدفعان المتحدث ليتأمل بشأن التغيرات واستمرارية العيش وقد ربط جارثيا مارتين شعر أندرس ترابييّو بالكتابة النغمية والقضايا التى كانت تشغل بال جيل "الثامن والتسعين" وعلينا أن نضع فى الاعتبار أن الشاعر طبع إنتاج أونامونو (المصدر نفسه ص ٣٦) .

أما قصائد ديوان "التراث Las tradiciones (١٩٨٢) والحياة السهلة (١٩٨٥م) فهى تحول المشاهد الطبيعية بشكل أكثر بداهة ، وذلك من خلال شيوع استخدام الاستعارة والتجسيد : فالشوارع نائمة والترام له عيون ، وذات مساء تطل وهى ترتدى الكبود/على الفترينات حزينة" (المصدر نفسه ص ١٢٦) كما نلاحظ فى هذا الإنتاج تنوعا فى القوالب العروضية وفى المؤثرات الإيقاعية ، إلا أن الشاعر يواصل استحضار حالات معنوية (غالبًا ما نراها فى صورة إكتئاب غامض) ويفعل ذلك بواسطة لوحات طبيعية منوها بذلك لموضوعات جوهرية. وتقوم أشعاره على الاعتقاد بأن الشعر يجب أن يكون روحانيًا وأن يمثل البحث عن بقاء الشاعر. ومن الأمور البارزة أيضًا استخدامه للرمزية المحددة مثلما عرفها الرمزيون وغايته من ذلك اقتناص مغاليق الحياة وحلّها (انظر المصدر نفسه ص ١١٨ - ١١٩) .

يتسم شعر ألبارو بالبردى A. Valverde بأنه يحدث تأثيرات وجدانية وبأنه مكتوب بلغة حديثة ومباشرة فالمشاهد والأوصاف الطبيعية والتأملات باستخدام ضمير الفرد المتكلم تنقل كلها إحساسًا بالنظام والرضا يذكراننا بموروث "Locus amoenus"

فى الشعر الأفلاطونى الجديد. يلجأ بالبردى إلى العديد من الإيقاعات ، ومن القوالب العرضية المتسقة دوما مع الموضوع والموقف الذى تجسده، وهنا نجد أن الشعر عبارة عن طريقة للتوصل إلى الانسجام فى عالم محكوم بمرور الزمن. وهذا ما نراه فى هذه الأبيات التى يذكرنا موقفها ونغمتها بأشعار فراى لويس دى ليون :

أوراق الأكانتوس والوردات،
حجر قديم لطاحونة، ومفرعة
–الأرض منسوجة بلبلاب يانع–
أن يسقط المرء عندما تلح فترة القيلولة
(جارثيا مارتين ٩٨٨ ص ١٨٧)

hojas de acanto y rosas,
una vieja piedra de molino y enramadas,
-el suelo tejido de una hiedra fresca-
el dejarse caído cuando la siesta insiste,
(García Martín, 1988m 187)

يعتبر وجود بعض الإشارات التناصية علامة على الوعى الشعرى بالذات عند الشاعر الذى يدعونا لرؤية الموضوع والحالات الوجدانية لشعره كجزء من تراث الشعر الإسبانى والأوربى . وعندما يقوم بذلك فهو يدفعنا إلى مقارنة قصائده وربطها بقصائد أخرى تتحدث عن موضوعات مشابهة ثم الحديث عنها – شعرياً – فى عصور مختلفة، وبذلك يسير بشكل ما فى طريق البحث عن الانسجام والنظام من خلال الشعر الذى أسهم هو الآخر فيه بما يقرضه، فإذا ما قرأنا شعره من هذا المنطلق لتأكدنا من اعتقاده بأن القارئ يجب "أن يكمل حلقة الإبداع فى الشعر" (المصدر نفسه ص ١٨٤) وتضم دواوينه ديوانا بعنوان "أرض **Territorio**" (١٩٨٥) وديوانين بعنوان "ظل الذاكرة (١٩٨٦) ، وموطن الإطراء (١٩٨٧) .

نلاحظ التجارب المنسجمة ذات التوجه الجمالى والحسّى ظاهرة أيضاً فى إنتاج خوسيه لوبيانيث فهو من قام صراحة بتحديد وظيفة الفنان على أنها "الاحتفال بالعالم، والاحتفال بكل ما يحيط بالمرء (روسيل ص ٢١٢). وهنا يستخدم الشاعر صوراً بصرية وحسية بها الكثير من الزخرف بغية توصيل الرشاقة التى تكمن فى الواقع المحيط بنا (ويمكن أن يرتبط ذلك بأصوله الأندلسية). كما تتسم مفرداته بأنها أكثر رشاقة مقارنة له بالشاعرين السابقين (**Trapiello** و **valvuerde**) ويذكرنا بالتراث المثقف للشعر الإسبانى. كما أن كلا من الإيقاع الشعرى والقوالب المتخذة فى الصياغة الشعرية

يؤدى نفس الدور (فهى قوالب عروضية متنوعة رغم أنها تميل إلى الأبيات المطوّلة) وتساهم الصور فى الإبداع حيث تبرز عناصر أساسية مستقاة من الطبيعة وأحيانًا ما نرى أن الصور الإيحائية Visionarias تُستخدم لأحداث تأثيرات مكثفة محسة، فقصيدة "الأيدى المضاءة" (المصدر نفسه ص ٢٢٤ - ٢٢٥) ترتقى بمشاعر العشّاق إلى آفاق كونية. وقد ألف الشاعر عددا من الدواوين هى" لص من نار (١٩٧٥) نهر شمس (١٩٧٨) وحديقة الأوبال، وعاشق الغزالة (نشر كلاهما عام ١٩٨٠)

هناك شاعر أندلسى آخر هو خوسيه جوتيرث J. Gutiérrez وهو شاعر رشيق العبارة ، رغم أن لهجته أكثر تشاؤمية ، فإنتاجه يعكس موقفًا حزينًا إزاء مرور الزمن وفناء الحياة، كما يصور البحث عن الجمال من خلال الحنين لذكريات ومشاهد الماضى. تتسم مفرداته بأنها مصقولة وشعره بالموسيقية ، واستخدامه للتنويه وللموضوعات الكلاسيكية . وكل ذلك يذكرنا بالرافد الأخير فى إطار الإنتاج الشعرى للشعراء "الجدد" والذى تجسد فى إنتاج كل من بينا Villena وكوليناس Colinas . ومع هذا فأغلب إنتاجه الشعرى يتحدث عن مشاهد ومناظر مأخوذة من الحياة اليومية. وهنا بعض قصائده المهمة التى تستلهم هذه المشاهد للتعبير عن توليفة معقدة من الهدوء والشعور بالخسران، ففى قصيدة "فردوس قديم" (روسيل ص ٢٥٥ - ٢٥٦) نرى أن العودة إلى قرية مهجورة فى زمن مضى تسهم فى إبداع رؤية الانسجام الدائم فى الحياة ، كما تصور لنا وعى المتحدث بالخسران والذهول الناجمين عن المسار الحياتى . أما فيما يتعلق بأفضل إنتاج شعرى له فإنى أرى أنه يتمثل فى دواوينه : سور النور (١٩٧٨) وهيكل من الملح (١٩٨٠) ونعمة الهزيمة (١٩٨١) .

إن الحساسية المكثفة التى تتحول إلى أمر مُحَسّ تضفى طابعها على قصائد ميجل ماس Miguel Mas - الشاعر البلسنى - وإذا ما كان هذا التوجه بديهيا فى ديوانه "احتفالية جسد أفقى" (١٩٧٨ - انظر روسيل ص ٢٤٥ - ٢٤٦) فإن القصائد الوصيفية فى هذا الديوان وفى دواوين أخرى غيره تزيد من تسليط الضوء على هذا التوجه، فالعناصر الطبيعية تعكس مشاعر المتحدث التى تتركز غالبًا فى فقدان الزمن ، كما أن الكثير من الصور البصرية والتجسيد المتكرر والدرامى للحظات وللعناصر الطبيعية ومعها الاستعارات تؤدى كلها إلى إحداث التأثيرات الذاتية. ورغم أن الشاعر

يستخدم مفردات عادية وحديثة فإن الصفات القوية وتكرار التنويه للأحاسيس (نار وحروق وبرد ونور) تزيد من تكثيف التأثير. والأبيات التالية نقلناها من قصيدة "أفول" (المصدر نفسه ص ٢٤٢) :

تسقط السنبلات على الحقل، يسقط النور	**Caen las espigas sobre el campo, cae la luz**
ويجلب معه رماداً مستحيلاً.	**y arrastra pavesas imposibles.**
أيتها الحياة	**Vida,**
ماذا تعطيني، وأى رحيق تقدمي	**qué me das, qué nácar abres**
ضد صخور الهواء	**contra las rocas del aire,**
أى عبقرية هندسية تريدين وأنف تلتهمين	**qué ingenua geometría pretendes devorando**
اللمعان المتأخر لصدر وحيد	**el brillo tardío de un pecho solitario**
	en este incierto atardecer que lentamente me arrebata.
فى هذا المساء غير الواثق والذى تسلبينه منى ببطء .	

يمكننا العثور على تكثيف مثل هذا من خلال ديوانه "الساعة الشفافة" (١٩٨٥) رغم أن الكثير من قصائده يضم تعليقات تغوص فى أعماق الذات، وتتناول الإبداع الشعرى أحيانا، عند المتحدث. كما نلاحظ تنوعاً فى استخدام وجهة النظر ورؤية أكثر تعقيدا للوجود رغم أنها مكثفة .

يستخدم الشاعر خوليو مارتنث ميسانثا **J. M. Mesanza** فى ديوان "أوربا وقصائد أخرى" (١٩٧٩-١٩٩٠م) أشعاراً على وزن الأحد عشر مقطعاً **endecasilabo** ومفردات تميل إلى القدم بالإضافة إلى الكثير من التنويهات والمشاهد التاريخية وكلها تهدف إلى تقديم معالجات أسطورية بها بعض الرومانسية لموضوعات جوهرية .

٥ - الشعر التعبيرى : الأصوات الجديدة (٢)

هناك مجموعة أخرى من شعراء هذا العصر الذين أسهموا فى إبداع شعر ذاتى به لهجات أكثر تعقيداً وتنوعاً : فعادة ما نرى المشاعر الرومانسية وقد تم تصويرها تحت تأثيرات ساخرة، كما تتضافر قضايا الحياة الواقعية مع أصداء من هجاء. وهنا نجد أن الظروف والعناصر المتعلقة بالجيل قد أحدثت تأثيرها. ويلاحظ أن التعليقات الساخرة - بين الشعراء الشبان - تحمى الشعور من المبالغة العاطفية، كما أن المواقف الوجدانية التى كان من الممكن أن تحدث فى الماضى وتسفر عن تراكيب أكثر درامية هى الآن ذات لهجة متواضعة وبسيطة. ويدور أغلب الإنتاج الشعرى هذا فى الحضر وخاصة المرحلة اللاحقة مباشرة على عصر فرانكو وهى الخاصة بعالم " الموضة " كما يعكس النغمة الهادئة وغير المنفعلة لهذا العالم. كما أن مناخ الثقافة الشعبية المحيط به والطابع الاستهلاكى يدعوان الشعراء للجمع بين العناصر الفنية وعناصر الحياة اليومية ويذهبان بهما إلى حافة Kitsch (انظر Mayhew ١٩٩٢م ص ١٠٤ - ١٠٢ ، وانظر كالنسكو ص ٢٤٤) . وغالبًا ما تتضافر التقنيات والموارد الغنائية مع البِنَى والتقنيات السردية . وإذا ما نظرنا إلى هذا الشعر من منظور النغمة لوجدناه يذكرنا بشعر خيل دى بيدما G. De Biedma وبجونثالث وروديجث، ومع هذا فإن التعبيرية هى واحدة من سماته الرئيسية .

يعتبر الإنتاج الشعرى للويس جارثيا مونتيرو L. G. Montero - الذى يتسم بقيمته وأصالته - مثالاً رائعًا لهذه الموجة الجديدة من الشعر، وقد ألف حتى هذا التاريخ سبعة دواوين تتضمن قصائد نثرية تستحضر الخيال الأسود الأمريكى كما تتضمن هجاء عبارة عن تناص وتأملات ذاتية ، غير أن هذا البعد الأخير هو الأكثر دلالة ، وعادة ما نراه من خلال ذكريات تتعلق بالأماكن وأحداث مر بها المتحدث فى حياته .

فديوانه Tristia عبارة عن ذكريات غرامية (١٩٨٢ ، كما أن العنوان يذكرنا بـ أفيديو Ovidio وهو مشتق من لفظة حزن Tristeza وتظهر هذه الذكريات بلغة الحياة اليومية التى أجاد سبكها وزوّدها بصور فعاّلة ومثيرة تتولى تحويل الأشياء والأماكن الموصوفة. وتعتبر قصيدة "تكريم Homenaje التى تقف على أحد أطراف سلم نغمىّ

استحضاراً لصورة حبيبة انتحرت، فاللهجة البسيطة وتفاصيل الحياة اليومية تزيد من وقع المأساة التى تنتهى بشىء مفزع :

هنا	Aquí
ليس الوجود يوميًا أو عادلاً	no es diaria ni justa la existencia.
قبلينى ولتُبعثى	Bésame y resucita
إذا ما كان ذلك ممكنا	Si es posible.
(جارثيا مونتيرو ١٩٨٩ ص ١٦)	(García Montero, 1989, 16).

أما قصيدة " مسرح الجريمة El lugar del crimen فهى تلجأ إلى استعارة صورة عملية سطو للتعبير عن تكثيف الحب بتجديد ورشاقة (المصدر نفسه ص ١٩). وعمومًا فالكتاب يقدم منظوراً حيًا، ولهجة بسيطة للحب كرغبة فى الإيجابية فى هذا العالم. وتجسد الأبيات الثلاثة فى قصيدة Ars amandi ص ٢٩) موقفه والأثر الناجم عنه :

فى الترقب الظليل للزمن	En la sombría expectación del tiempo
يمكن الأمر فى تملكك	se trata simplemente de tenerte
وأشعر بالجلد على الأرض.	sintiéndome la piel sobre la tierra.

يعتمد ديوانه "يوميات متواطئة" Diario Cómplice (١٩٨٧) على الذكريات المتعلقة بحبيبة ، فهناك بعض الصور غير الشائعة التى تشير إلى حالات وجدانية مختلفة ومنها أن مقارنة ملابس الحبيبة المتراكبة بقط يجلس القرفصاء تولد إحساسا بالكثافة المتسلطة بينما نجد الاستعارة الخاصة بتشبيه القمر بالساكسافون تقتضى المشاعر الحسية المتعلقة بليلة فى باريس (جارثيا مونتيرو ١٩٨٨ ص ٢٨، ٨٨). وفى هذا الديوان نجد أن موضوع الحب يمتزج بالوعى بالحياة كموضوع عند الكاتب والشاعر. ففى القصيدة الثامنة نجد المتحدث يصف مشاعره الذاتية التى تُرى فى صورة قطط تقوم بمراقبته بينما يقوم هو الآخر بتأمل الحياة كنص لم يكتبه بعد (المصدر نفسه ص ٦٨ - ٦٩) ويلاحظ أن هذا المنظور الخاص بتناول الشعر لنفسه ظل ملازما للموضوعات الرئيسية فى الكتاب (مثلما كنا نراه فى بعض النصوص التى ألفها الشعراء "الجدد") ، كما

أضاف إليه الرغبة فى الإبقاء على التجربة إلى جوار موضوع تذكرها. وهنا نجد أن المستوى الخاص بتناول الشعر لقضاياه يزيد من إبراز الموقف النقدى الذاتى ذى اللهجة البسيطة الذى عليه المتحدث دون مباعدة البعد الوجدانى .

يتولى جارثيا مونتيرو أيضًا تقديم صور كاريكاتورية لقصائد كلاسيكية إسبانية من خلال ديوانه Rimado de cuidad (١٩٨٤م) وديوان رعويات ناطحتى السحاب (١٩٨٤) لكن هذه الصور الكاريكاتورية أقل جدية عن مثيلاتها لدى شعراء آخرين . يجد الشاعر فى العالم الحديث رؤى فيها هبوط لموضوعات شعرية مثل مرور الزمن وربما كان أفضل مثال على ذلك سوناتة لجونجورا تتناول فناء الحياة ، لكنه يقوم بتطويرها من خلال صور سيارة مسرعة أمام لوحة إرشادية مرورية تأمر بالتوقف .

يتضمن ديوان "الحديقة الأجنبية (١٩٨٣م) بعضا من أبرز قصائد جارثيا مونتيرو؛ يقوم الديوان على ذكريات الأمس وعلى مدينة كان المتحدث قد عاش فيها، كما يضم قصيدة تتأمل عودة جارثيا لوركا إلى مدينة نيويورك . ففى قصيدة "الممشى الساحلى" [جارثيا مونتيرو ١٩٨٩ص ٤٧ - ٤٩] نجد المتحدث يعبر عن شوق ينوب أمام مدينة شبابه، وهنا تنقل الصور الإيحائية والتجسيدات سلسلة متكاملة من التمحيصات :

سوف يكون ذلك لأن الحب كان آنذاك	Será porque el amor tenía entonces
ذا لون لمبات الغاز	el color las lámparas de gas
وأنا بصِغَر سنى كنت أتأمل	y yo tan pocos años que miraba
سقوط تجربة بطيئة	caer en las hamacas
على الشيزلونجات،	una lenta experiencia de cansado
خاصة بسبتمبر المتعب.	septiembre.
كان ذلك فى الأمسيات الأخيرة	Era en las tardes últimas.

ويلاحظ أن التوجه الذاتى والإيحائى للصدر يثير الكثير من التنويهات: فالحب الذى تم استحضاره من خلال لمبات الغاز يبدو بعيدا لكنه مثير من الناحية الرومانسية وهادئ وفيه بعض البراءة، كما أن الحالة المعنوية التى عليها المتحدث هى الإرهاق وعدم

وضوح الرؤية والحزن والنقد الذاتى، وعندما يجسد لحظة على أنها إنسان يرتمى فوق "الشيزلونج" فالقصيدة تعكس حالة معنوية دون أى تقنية سردية أو تفسير منطقى (وهذا الاستخدام الخاص بتجسيد الأمور الحياتية اليومية هو سمة متكررة فى إنتاج هذا الشاعر وفى إنتاج الكثيرين من أبناء جيله) أما باقى القصيدة فيواصل نسج صور لمزيد من عرض هذه الحالة ولكن بلهجة بسيطة. وهناك لمحات ومشاهد وصفية تتضافر مع الاستعارات التى أحيانا ما تبدو مبهجة (فعينا امرأة "متعبتان من القهوة" : فربما شعرت بالملل وربما كان لون القهوة هو جزء من "الماكياج" أو "المساحيق" التى أحاطت بها عينيها) وهنا نعيش تأثيراً معقداً وذاتياً مع وجود مسافة حتى يتمكن القارئ من التوقف عند بعض الصور والتفاصيل ويقوم بتحليلها وبسطها والاستمرار فيها(١٦) .

وتذهب قصيدة "إعادة العرض Reestreno" (المصدر نفسه ص ٥٩-٦٠) بالذكريات إلى مستوى آخر بحيث يتحول حدث تذكر الماضى إلى تقديم عمل يوصف بأنه "الخيال العلمى لحياتنا" وهذه الصورة المستمرة تزيل أى منظور حرفى أو مسافة وتقوم بتقديم لوحة تجريدية للحياة والذاكرة بصهر الذكرى الوجدانية بالتحويل الفنى. وهى قصيدة تشير أو تنوه إلى مستوى تناول الشعر لنفسه (فالمتحدث يكتب نفسه ويمثلها) حيث أن الوعى الحنون بالماضى - والنقد الذاتى - هو حجة وانعكاس للعملية الشعرية .

الحنين المغلف بالسخرية هو أيضاً من سمات الإنتاج الشعرى لليوبولدو سانشيث توريس L. S. Torres فالشاعر يستحضر مشاهد وحالات وجدانية من الماضى ويعبر عن الإحساس بالخسران وبمرور الزمن بلغة يومية أثراها من خلال صور وتجسيدات. وترسم قصائده الأكثر أهمية مشاهد وصور خاصة. فقصيدة " تاريخ الليل" [جارثيا مارتين ١٩٨٨ص ٢٨٧] تصف لقاء فى بار، فألوان الأحذية والعيون الزرقاء ونقوش الأيدى والصيحات المسموعة والتجسيد المثير لكوب جِعة ، تسهم كلها فى إبداع شعور بالهرج الفارغ وغير المهم. وأحيانا ما تطرح قصائد هذا الشاعر قضية البحث الشعرى الذى يقوم به المتحدث ، الأمر الذى يساعد على مقابلة الكثافة الممكنة فى الأحاسيس التى تم التعبير عنها .

نستطيع العثور على نغمات قريبة من تلك السابقة فى إنتاج مبدع شاب هو البارو جارثيا فقد صور لنا لوحات شعرية دقيقة تستحضر حالات وجدانية تبدأ بحالة القلق وتنتهى بالسّبات والحنين إلى الماضى، وفى لحظة ما تبدو لنا لحظة من لحظات السرد وقد تم تجميدها وإبرازها من خلال تفاصيل تم اختيارها بعناية ومن خلال صور شعرية وتجسيدات ثم تحولت اللحظة إلى شعور . كما أن التنويهات الحديثة والملاحظات الساخرة تزيد من التأثير المكتوب بلهجة بسيطة. وهنا نجد أن دواوين ألبارو جارثيا تضم أخرى هى حتى تحترق الأرجوحة (١٩٨٥) والعمر اللذيذ (١٩٨٦) الليلة إلى جوار الألبوم. وقد فاز هذا الديوان الأخير بجائزة دار نشر Hiperión للشعر (١٩٨٩) .

يعتبر بيثنتى جايّجو V. Gallego – شاعر أصغر سنًا – واحداً من الشعراء الذين كتبوا قصائد أكثر ثراء وتكثيفًا حسيًا ؛ حيث جمع بين الصور الشعرية المعهودة والتفاصيل الجسدية الخشنة. فهناك واحدة من قصائده الغرامية تجمع بين التفاصيل الجنسية والمشاعر العادية إلى جوار التنويهات الفنية . ويحاول من خلال قصائده التى تتناول الطبيعة التعمق فى العلاقة بين الشاعر والمحيط الذى يعيشه وذلك بلهجات ومحسّات متنوعة ومعايشات وتجسيدات إيحائية وملاحظات ساخرة ومتهكمة على الذات .

غير أن قصائد خوان لاميًار J. Lamillar تولد حالات وجدانية أكثر عمقًا وبساطة (مثل لحظات المتعة الغرامية واللوحات الطبيعية ذات التأثير الكبير ومفاهيم من الماضى) إلا أنها تحول دون التقليدية والمؤثرات البلاغية. يتم التعبير عن المشاعر بلهجة بسيطة، فتجسيدات الطبيعة يتم تقديمها بشكل يومى : فالشمس مسافر ظهر فجأة والظلال تقرع الأبواب وتجرى فى الطرقات وتتحول واجهات المنازل إلى وجوه فيها بساطة. وتمنحنا الصور الغريبة الشعور بشىء جديد غير متوقع من خلال مواقف عادية. ففى قصيدة "الطريحة على وشَك" (لاميًار ص ٤٤) نجد وصفًا لجهود العاشقين لتذكر الماضى والقبول به وهو وصف فيه فكاهة مستخفية حيث يتم تشبيه الجهد بأحد الواجبات المدرسية. وأحيانا ما يقوم الشاعر بتحويل المجردات إلى محسّات مثلما نجده فى قصيدة "لازال هناك حبٌ" (المصدر نفسه ص ٤٥) :

لازال هناك حب: في طيّة الملاءة	Aún queda amor: en el embozo de las sábanas,
وفى قهوة الإفطار	en el café del desayuno,
فى الشرفة المفتوحة على الحى	en el balcón abierto sobre el barrio,
فى الحب المتبادل	en el amor compartido.
لازال هناك حب فى الأشياء الصغيرة.	Aún queda amor en las pequeñas cosas.

هذه الأبيات تجعل المشاعر مجسّدة وبالتالى تضيف نغمة خفيفة تحول دون الخوف من العاطفية المغرقة .

تكثر فى شعر لاميّار تلك التعليقات الواعية لذاتها والتى تتناول العملية الشعرية وهى تعليقات تعمل على تقويض أى نوع من التفخيم فهناك مشهد للمتحدث يظهر فيه فى صورة كاتب مُحبَط (المصدر نفسه ص ١٤) وبذلك نراه أكثر إنسانية ولطفًا. وهناك بعض التعبيرات التقليدية المتعلقة بالحب والتى تكاد تصل إلى درجة الابتذال، فى قصيدة "رغم التاريخ Apesar de la fecha (المصدر نفسه ص ٢٤) ومن أمثلة هذه التعبيرات ما يلى : عطش شفتيك" فهذه صورة تنقلب من خلال التعليق الذى يتضمنه النص حيث يرى أن القصيدة غير جيدة. وهذا هو نوع من السخرية الرائعة من الحب التقليدى، وفى الوقت ذاته نفث الحياة فى موضوع القصيدة : أى الحب الذى يتم تذكره أثناء غيابه .

وعلى ذلك نجد أن شعر لاميًار Lamillar يمثل طريقة معاصرة ليس فيها تفخيم، للتعبير عن الخبرات الذاتية. وربما كان أفضل دواوين الشاعر "حائط ضد الموت" (١٩٨٢م) حيث يجمع فيه بين ذكريات تتعلق بلحظات غرام وبين أماكن زارها. ومن خلال قصائد أخرى بها بعض التعقيدات والتى يختلف طولها من واحدة لأخرى، يتوصل الشاعر إلى مؤثرات مشابهة، وهذا ما نجده فى : الداخل Interiores (١٩٨٦) والشواطئ Las playas (١٩٨٧م). ويلاحظ أن التجديد واللهجة البسيطة التى عليها هذا الإنتاج الشعرى تساعدان على بلوغ الشاعر أهدافه : "فى انتشال اللحظة وبناء واقع آخر" (جارثيا مارتين ١٩٨٨ ص.١٥٠) وعمومًا فإن شعرهُ يعلى من شأن ما هو يومى ويؤكد مثالبته عن الشعر كطريقة ليحيا الحياة مرتين (انظر Mayhew ١٩٩٢م ص ٤٠٤) .

يتسم إنتاج فيليبى بنيتث ريس F. B. Reyes بالكثير من التنوع فى المشار إليه وفى المتحدثين : إذ تضم قصائده حواراً داخلياً لمحارب قديم وكذا لوحة لحصان حرب ومكتبة رمزية ومشاهد من الطبيعة مليئة بصور إيحائية(١٧) ويعكس هذا الإنتاج مهارة خاصة فى تكوين المؤثرات أو المناظير غير المعتادة انطلاقاً من موضوعاته : فقصيدة "زهرة ليلة Flor de una noche" (جارثيا مارتين ١٩٨٨ ص ٢١١) تقدم لنا تحولاً غير معهود لمشهد معتاد وتقليدى وتولّد بذلك موقفاً ساخراً من الحياة والأمل، وتجمع قصيدة "الخريف" (المصدر نفسه ص ٢٠٤-٢٠٥) بين الصور البصرية واستحضار العروض العسكرية ومعارك من الزمن الماضى (ربما كان ذلك فى أعمال فنية) وبذلك يتكون ما يمكن أن يطلق عليه قرن خصب Cornuicopia من الشعور والحسّ .

ألمودينا جوثمان Almudena G. هى شاعرة تكتب شعراً به البصمة السردية ، فمن خلال الأبيات المطوّلة التى يمكن قراءتها على أنها نثر أبدعت لنا خليطاً من حالات وجدانية ناجمة عن العيش فى المدينة الحديثة، وأحيانا ما يتحول الحوار إلى حديث موجه إلى أماكن أو إلى أشخاص كعاشق وتجعل من القصيدة ذات طعم " مُرّ " لكنه فى جوهره منعش فهو عاطفى به أمل وسخرية وقبول واستكانة للرتابة. كما نرى أن الكثير من التفاصيل ولحظات الحياة اليومية مستخدمة لإحداث تأثيرات ذاتية. ولها إنتاج حديث بعنوان "حضرتك" (١٩٨٦) وهو عبارة عن ديوان مؤلف من سرد واحد متسق يقوم على مضمون مغامرة تعيشها طالبة مع مدرسها؛ وتستخدم الشاعرة هنا بعض التفاصيل ذات التأثير ؛ وذلك حتى تتمكن من تصوير مواقف ولمحات نفسية. ويتخذ العمل منظوراً معاصراً (له أبعاد أنثوية) يمثل رؤية الأجيال الجديدة فى إسبانيا .

المدينة الحديثة هى أيضاً خلفية القصائد التى ألفها خوسيه أنخل ثيرويلو J. A. Cilleruelo ورغم هذا فالحالة المعنوية واللهجة الشعرية مختلفتان تماماً عما عليه الحال عند الشاعرة ألمودينا جوثمان. أما الجو العام الذى يقدم لنا عمله من خلاله فيبدو أنه غير شخصى وتهديدى وربما استند فى ذلك إلى مدينة برشلونة مسقط رأسه وكثيراً ما تعكس قصائده لقاءات جنسية رتيبة ومغامرات حيث العزلة والتفسّخ رغم أنه مُقدّم فى إطار معاصر وبلغة جيدة السبك تجعله أكثر فعالية .

له قصيدة بعنوان "أغنية كباريه حزينة" [ثيرويلو ص ٤٨] يصور لنا فيها دعوة امرأة لمغامرة حب عابرة ويقابلها بموقف ورغبات المتحدث فى حب دائم، ويزداد التناقض بين الموقفين من خلال لجوء المتحدث إلى جمل رومانسية معتادة: "نتبادل القبلات فوق المدينة المضاءة" و "الشفاه التى كانت كلها ملكى" . ويلاحظ أن أغلب قصائده تقوم فى الأساس على السّرد ، ومع هذا فمرجع تأثيرها هو كلمات تم اختيارها بعناية وكذلك بعض الصور الشعرية وتغير النغمات مُؤكدا من خلال كل ذلك الثراء والدقة اللغويين اللذين عليهما المؤلف. وللشاعر عدة نصوص حديثة بعنوان "أشعار صديق Versillos de amigo (المصدر نفسه ص١٢٧-١٢٨) وفيها يلجأ إلى الشكل والموقف الدرامى للشعر التقليدى ويضيف إليه تراكيب حديثة تتسم بمسحة من السخرية (فهناك بعض القصائد الأولى له التى تتضمن لعبا بالألفاظ يذكر بالطليعيين مثل ذلك النص يتولى تكرار وتجزئة وإعادة تنظيم اسم واحد فى صفحة هو مرثيدس Mercedes[١٨]) .

يحمل شعر فانى روبيو Fanny Rubio معنى ومضمونا مشابها للسابق عن العالم، ومع ذلك فهى تعبر عن ذلك المعنى بطرائق مختلفة . نشرت فانى روبيو الناقدة والكاتبة المهمة عدة دواوين تصل بفن الشعر إلى حد الخيال كما تفتح الباب على طرائق جديدة للقراءة. نشرت عام ١٩٧٠ ديوانًا بعنوان "حب مهلهل" (١٩٧٠م) تتسم أبيات قصائده بالطول وتجمع بين تفاصيل الحياة الحديثة التى أحسنت الشاعرة جمعها وإبرازها وبين الاستعارات؛ ويتمخض عن هذه القصائد شعور بالضيق والشرود من ذلك النوع الذى تتسم به العقود الأخيرة. كما نجد موقفًا نقديًا مشابهًا فى ثنايا كثير من قصائد "انزواءات Retracciones" لكن هذا الديوان يعبر عن سلسلة أكثر رحابة من الحالات المعنوية مع تنوع فى القوالب حيث هناك القصائد الموجزة التقليدية وهناك الشعر النثرى. فالشاعرة تقدم لنا عدداً من المتحدثين - من بينهم امرأة لوط التى تمثل التمرد على دمار قاس - وأصداء لمواقف ونصوص تاريخية واستحضار لفنانين وكتّاب. كما أن تكريمها العظيم لبيكاسو يقتضى السمة الديناميكية التى عليها فنه وطريقته فى تصوير الحياة والحدث من خلال لمحة أو لمحتين بالريشة :

هاهى يده تنبسط إيقاعية	Aquí su mano expande rítmica.
تدق ضامّة المادة	Palpita incorporando la materia

هنا خَطُّه يتقدم ، ويجتاز فراغات	Aquí su línea avanza, surca espacios
وتنمو النظرة حيث يأمر	se crece la mirada donde ordena.
	(Rubio, 1989,35).

يغلب الطابع السردى على ديوانهـا "الوجـه الآخـر للعـملة El Reverso (١٩٨٨) وهو عبارة عن استحضار نثرى لمواقف سواء كانت معاصرة أم تاريخية. ويعكس الديوان حذلقة الأكاديمية ورتابة الحياة اليومية والفقدان المتسارع للمثل فى عالمنا، ويظهر كل هذا من خلال تفاصيل درامية وصور شعرية: إذ ينشأ الحب بفضل العطر الصناعى كما أن الرؤية الحديثة للحمة هى وجود عقيم يدخل ضمن روتينيات صماء .

ومن خلال ديوانها Dresde (١٩٩٠م) تعود روبيو إلى قوالب أكثر تنوعًا كما أن الخيط الذى يربط بينها هو المدينة الألمانية التى تبرز فى الفن لكنها دمرت تمامًا خلال الحرب العالمية الثانية . وهاهى تشكل الصورة الخلفية لتصوير التفكك والمعاناة الإنسانيين . تضم النصوص لوحات نثرية موجزة حيث نجد المتحدث فى إحداها (وهو سائح أجنبى يحمل كاميرا ماركة نيكون) يلعب بصور تومض ببعض عمليات الإعدام وبعض الجثث وهناك مشاهد شعرية وجيزة تعكس صورها البصرية الدقيقة مشاعر متعددة، كما نجد لديها الكثير من النصوص الغنائية الأكثر طولاً والتى عادة ما تحدث حالات معنوية سلبية. ويذكرنا تنوع وجهات النظر والطريقة غير المحددة التى تنتهى بها الكثير من النصوص بفكرة فانى روبيو عن أن فنها هو "وسيلة للنظر وان يُرَى فى إطار المرايا على طريق خوسيه لويس بورخيس أو ثربانتس" (أو جالدى ١٩٩١م صـ ١٢٩) وهذا ما يضع الإنتاج الشعرى لفانى روبيو ومؤلفته فى إطار الجو غير واضح الملامح لإسبانيا الجديدة وفى إطار ما بعد الحداثة[١٩] .

ألف بعض الشعراء الأصغر سنًا قصائد خلال العقد الأخير تذكرنا بالسريالية وبطريقتها فى التعبير عن الحالات الوجدانية للاشعور . ويمكن أن يدخل إنتاج خوليو ياماثارس J. Llamazares فى إطار النثر الشعرى: فهو يصور لنا أحاسيس ويرسم لوحات ويصدر تعليقات فى شكل مجموعات مكونة من جملة أو جملتين (أو أبيات مطولة) وذلك حتى تنشأ حالات وجدانية معقدة وغالبًا ما تتسم باللاعقلانية. إنه يجمع بين

الوصف والإحساس والاستعارة، وأحيانا ما يسفر هذا النهج عن خليط ثرى من المشاعر. وفى بيان له عن الشعرية نجده يناقش العلاقة بين الجمال والفزع فى الفن، ويناقش طريقته فى تصوير الجاذبية التى تقدمها "الهوّة" للإنسانية (بيّنا ١٩٨٦ صـ٣٦). ويزودنا هذا الموقف الذى يذكرنا أيضا ببعض الكُتَّاب السرياليين بخلفية مفيدة عن إنتاجه الذى يضم ديوان بطء الثيران (١٩٧٩م) وذاكرة الجليد (١٩٨٢) .

أحدث الإنتاج الشعرى لبلانكا أندريو B. Andreu رد فعل قوى فى إسبانيا وخاصة عندما نشرت ديوانها "من بنت من بنات الأقاليم جاءت لتعيش فى ساجال" Chagall (١٩٨١) فازت بجائزة أدونيس فى الشعر (١٩٨٠). وقصائده عبارة عن أبيات مطوّلة من الشعر الحر، وهى تطوّر رؤية فيها شبق لحب بسيط وللبواعث الحيوية حيث تمكنت من خلطها مع لمحات مَرَضية للموت والدمار. تقدم لنا صوراً إيحائية "ورؤى" (طبقًا لتعريف بوسونيو) وذلك فى جمل متوازية بنائيًا تسهم فى تأخير أو تقليل انسيابية الجملة والفكرة ، وتؤدى بالقارئ لتأمل سلسلة من الصور الشعرية والمؤثرات . هذا الأسلوب يضع المؤثر مقدما إياه على المفهوم وهذا ما كنا نراه فى الإنتاج الشعرى الأولى لبيثنتى أليكساندرى؛ كما تتولى الشاعرة تنظيم الصور فى شكل مجموعات من المشاعر :

Amor mío de nunca, afiebrado y pacífico,	يا حبى غير المسبوق، به حُمَّى وهادئ
versos para el pequeño pulpo de la muerte,	أشعار لإخطبوط الموت الصغير،
versos para la muerte rara que hace la travesía de los teléfonos,	أشعار للموت الغريب الذى يقوم بعبور التليفونات،
para mi mente debelada versos, para el circuito del violín,	لعقلى المقهور أشعار، ولأسطوانة الكمان
para el circuito de la garza gaviota,	ولأسطوانة النورس السنجابى
para el confín del sur, del sueño	ولحدود الجنوب، للحلم
versos que no me asilen ni sean causa de vida,	أشعار لا تعزلنى وليست سرّ حياه
que no me den la dulce serpiente umbilical	ولا تعطينى الحبل السرّى اللذيذ
ni la sala glucosa del útero.	أو الصالة الجلوكوزية للرحم.

يا حبى، يا حبى، انظر فمى الكبريتى	Amor mío, amor mío, mira mi boca de vitriolo
وحنجرتى من الشوكران الأيوانى	y mi garganta de cicuta jónica,
انظر إلى الحجلة ذات الجناح المكسور وتموت وليس لها منزل.	mira la perdiz de ala rota qua carece de casa y muere
انظر إلى صحراء السعتر لرامبو.	mira los desiertos del tomillo de Rimbaud,
(أندريو ص ١٤-١٥)	(Andreu, 14-15).

يذكرنا الكتاب سواء من حيث الموضوع أو الأسلوبية برافد شعرى يرجع إلى كل من بيثنتى أليكساندرى ونيرودا وإلى التيار السريالى . كما يضيف جملة من الإشارات المعاصرة بما فى ذلك موضوع المخدرات، وهنا يجمع بينها وبين إشارات أدبية وفنية أكثر تقليدية. وتسهم بعض الصور (مثل الحمائم وطيور أخرى والليل والنهار والربيع والخريف والخيل) فى تكوين الوحدة العضوية للديوان الذى يقوم بتقديم عالم من المخاوف والبواعث اللاعقلانية ويحولها إلى مؤثرات جمالية. وأحيانا ما تسهم الصور الكونية فى إبداع شعور بجمال غريب، كما أن التأثير الذى أحدثه الكتاب بين القراء ينوه بالشوق إلى نمط جديد من الشعر الغنائى المعبر والذى يرتبط بالمشاعر المعاصرة .

وعادة ما نجد فى شعر بلانكا أندريو وعيًا واضحًا بالعملية الشعرية وهو يرتبط بالذبذبات والانسيابية اللاعقلانية للحب والحياة. فالتعبير الشعرى يقدم لنا انعكاسًا للتوجه اللاعقلانية والمتخيل للواقع كما يقدم لنا وسيلة للتعرف على أى معنى لهذا الواقع .

نجد رؤية مشابهة فى ديوانها "عكاز بابل Báculo de Babel وهى رؤية للوجود فى أسلوب أكثر انسيابية عن ذى قبل وكثيراً ما نرى جملاً مطولة من النثر الشعرى، كما أن وجود بعض التنويهات تربط معنى مأساويًا للحياة بحالة الشرود التى تنتاب العصر وتنتاب جيل المتحدث، كما نرى الشعر غالبًا كوسيلة لتصوير ألغاز الحياة. ثم نرى ديوانها Elphistone (١٩٨٨) حيث أن الماهية الغامضة للتعبير الشعرى تكتسب المزيد من الأهمية، وهنا تحاول الشاعرة استعادة اللغة المفقودة للبطل الأسطورى

وفى الوقت نفسه تعبر عن موقف وجدانى إزاء الواقع. كما نجد فى هذا الديوان نصوصًا أكثر تركيزًا تفيد عامة من أشعار أكثر إيجازًا ومن أنماط بنيوية تشبه ما عليه ديوانها الذى حصل على جائزة أدونيس .

تعتبر لويسا كاسترو L. Castro واحدة من الكاتبات الصغريات سنًا فى هذا البند، وهى شاعرة تتولى بناء حالة معنوية مأساوية مرتبطة بالحب ويأتى ذلك من خلال صور لاعقلانية . يتسم إنتاجها الشعرى بالتنوع من حيث القالب ومن حيث الأعراف اللغوية الأمر الذى يميزه بالأصالة فالشاعرة تجمع بين عناصر تتسم بأنها واضحة الخشونة وبين عناصر أسطورية كما تستخدم الكثير من الصور الإيحائية. تتولى الكاتبة تنظيم موضوعاتها التى تضم أشياء عامة وذلك لإحداث أبلغ التأثير، وتحول الواقع إلى خيال مخيف (فالمراكب تهاجم النساء والثيران تسقط من السماء وتبكى الجنوع وتتحول الأجساد إلى صناديق) . كما أن الحب هو قوة بدائية ، والحياة غالبًا ما نراها وجودًا غير مناسب. غير أن الكتاب الأكثر أهمية فى نظرى للشاعرة لويسا كاسترو هو "أشعار الخصىّ" (١٩٨٦) والذى حصلت به على جائزة دار نشر Hiperión ، هناك كتب أخرى تضم " أوديسا نهائية ، كتاب يتيم (١٩٨٤) وصدر لها مؤخرًا "عادات المدفعجى los hábitos del artillero" (١٩٩٠) .

أماليا إيجليسياس A. Iglesios هى شاعرة يتسم إنتاجها بطول الأبيات والرؤى البسيطة للحب الجسدى . وربما يذكر الأسلوب والتراكيب النحوية بالشاعرة بلانكا أندريو، ورغم هذا فقصائدها - أى أماليا - أكثر ديناميكية واتساقًا (ربما كانت روتينية). حصلت على جائزة أدونيس لعام ١٩٨٥ عن ديوانها "مكان للنار" .

٦ - من التعبير إلى الهجاء والسخرية والقلب Subversio

من الصعب تصنيف إنتاج أنا روستى A. Rossetti التى تعتبر واحدة من الكاتبات المهمات خلال الثمانينات ، فإنتاجها يبدأ من الزخرف الحسىّ وينتهى بالقلب الساخر، ومع هذا فرغم أن هذا التنوع له قيمة فى حد ذاته إلا أنه أيضا يساعد على تحديد ملامح عصر بأكمله. ففى ديوانها "هذيان إيراتو (١٩٨٠) Los devaneos de Erato نلاحظ كثرة فى تقديم الحب الجسدى كما تستخدم تنويهات أدبية وصوراً شعرية مُعَدّة (تعد الزهور بطله الحلبة) ومفردات أجادت اختيارها ، إذ تنوه فى آن معًا بالسمات الجسدية وبالتجريد . وقد قارن النقاد بين هذا الإنتاج وبين شعر لويس أنطونيو دى بينا، كما يمكن أن يرتبط أيضا بتراث يمتد حتى روبين داريو .

ومع ذلك هناك تمحيصات يتم إدخالها على هذا العالم الحسّى كما تقوم الملاحظات البراجماتية والساخرة بإحداث هذا التوازن . أضف إلى ما سبق أننا نجد أزمة مناظير ، فعلى سبيل المثال هناك نصائح الجدة عن الجنس والتى تتحول وتنقلب من خلال الصور التى تأتى بها (روسينى ١٩٨٧ ص٣٠-٣١). وفى قصائد أخرى نجد لوحات لمبتدئ كنسى seminarista مثار جنسيًا ، وكذلك لوحات لذكريات الشذوذ الجنسى الذى كان عليه زوج المتحدثة الأمر الذى يضع الجنس فى سياق معاصر وكوميدى. وما كان يتم تقديمه على أنه رؤية أسطورية لثبلس Cibeles محاطًا بالزهور الحسية يقَابله رؤية ساخرة يدركها القارئ عندما يرى أن المشار إليه هو التمثال المقام أمام مبنى البريد المركزى فى مدريد (المصدر نفسه ص ٢٧ ، انظر أوجالدى ١٩٩١م ص ١٥٦) . والمحصلة عبارة عن عالم مبهم (هل يمكن القول بأنه عصر ما بعد الحداثة؟) حيث نرى تعايشاً بين الجنس المكثف والتهكم عليه .

ويعتبر ديوان ديسقورس Dioscuros (١٩٨٢) لأنا لروسيتى عن الدواوين الموجزة والمتسقة فالصور الحسية والجنسية تتراكب مع تنويهات تاريخية وأدبية (فأحيانا ما تعبر فن فرنسا "الأيام الخوالى")، وفى الديوان نعثر على عدد من المتحدثين ، كما نجد سيطرة كاملة على وجهة النظر وقصائد أكثر دقة (وغالبًا ما تكون موجزة). ثم صدر لها ديوان أخر بعنوان "كتاب الصلاة Devocionario" (١٩٨٦) ، وتركز فيه على استخدام

الصـور واللوحـات الطقسـيـة والدانيـة (وأحيـانا مـا نجـد ذلك فى دواوينـهـا السـابقـة) وغايتها إحداث بعض الخبرات الحسية، وهنا يجب أن نضع فى الاعتبار أن ذلك يعكس تراثًا طويلاً يمتـد حـتى يصل إلى الشـعـر الصـوفى ورغم هذا فـمـا هو طقسى عند الشاعرة ليس إلا وسيلة لنقل وتوصيل ما يشعر المرء به[٢٠] .

أمـا ديوانها "مؤشرات قوية Indicies vehementes (١٩٨٥) فـهو أكثر تنوعًا رغم تركيزه – كمـا يشير العنوان الخـاص بالديوان ومـعـه التـعليق المرفق – على مشـاهد تعكس حـالات وجدانيـة ومخـاوف دفينة. ويضـم الديوان استـحضـارا الليّل كعنصر جمال ومأساوية فى آن معًا، واليأس الذى يؤدى إلى الأنتحار ويتناول كذلك عدة مناظير بشأن الزمن والموت. هناك بعض القصـائد التى تتـضـمن تناصًـا أدبيًا . ومـن هذه القـصـائد واحـدة بعنوان "chico Wrangler" حيث تبدو مـهـمـة فى هذا السـيـاق رغم أنهـا ليست القصيدة النمطية :

هوجم قلبى الطيب فجأة .
كل شىء لمزيد من إعلاء ما هو متاح .
كل شىء لأن هناك سيجارة فى فم
وفى حريره المخملى يبتل .
لأن هناك فانلة مثيرة تحمل
فى الصدر الترس الصلب
والذرا ع المفتول الذى يبرز لأى حركة .
وكل شىء لأن هناك ساقين، ساقين هما الكمال
فى بنطلون يضغط عليهما، تنفرجان أمامى
تنفرجـان .

(روستى ص ٩٩)

Dulce corazón mío de súbito asaltado.

Todo por adorar más de lo permisible.

Todo porque un cigarro se asienta en una boca

y en sus jogosas sedas se humedece.

Porque una camiseta incitante señala,

de su pecho, el escudo durísimo,

y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale.

Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas,

dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan.

Se separan.

(Rossetti, 99).

ربما كان البيت الأول جزءًا من قصيدة عاطفية بحيث نتذكر اللغة العاطفية التى يمكن أن يكون هناك شاعر تقليدى قد لجأ إليها. غير أن باقى القصيدة يغاير ذلك المنظور، وعند الوصول إلى البيت الثالث فمن البدهى أن المتحدثة تقصد رجلا. فالوصف يشير تفصيلا إلى إعلان محدد عن بنطلونات جينز ماركة **Wrangler** .

يتطلب فهم المعنى وتأثيره أن ندقق فى سياقه وخاصة فى المفاهيم الشعرية وقصيدة **"Chico Wrangler"** هى فى الأساس رؤية مقلوبة لقصيدة بعنوان **"Carpe diem"** ؛ فقد قلبت الشاعرة موقفًا تقليديًا يعبر عن رغبة رجل فى امرأة . ونتأكد من عملية القلب هذه من خلال وجود عناصر معاصرة : وهى أن البطل هو الفاعل فى الملصق الإعلانى خلال عصرنا وليس راعيًا مثاليًا ، كما أن المتحدثة هى امرأة عملية وربما من العامة وليست من النواعم المعرضات للخطر المحدق . إذن القصيدة تتولى قلب علاقة تقليدية بين رجل وامرأة وبالتالى تجبرنا على إعادة التفكير من جديد فى طريقتنا لتحليل النصوص الأدبية التقليدية . وإذا ما كان هنا قارئ مستغرب لموقف هذه القصيدة فما عليه إلا أن ينظر ويتأمل فى نفسه أى لماذا لم يستغرب وهو يقرأ قصيدة لوركا "المتزوجة الخائنة" أو بعض قصائد نيرودا وباث جونجورا أو كيبيدو ، حيث نجد المتحدث الذكر يعبر عن رغبته فى امرأة .

وهنا يمكن ملاحظة أن هذا النص، وكذلك نصوصًا أخرى مشابهة يترك المجال مفتوحًا لتفسير القارئ؛ حيث يمكن أن تدخل إجابته على المتحدثة فى عدة قوالب

(الابتسامة المسلية وشعور بعض القراء التقليدين بالمفاجأة وربما السخط من الموقف) وهنا نجد أن منظوراً خاصاً للغاية أسهم فى إبداع نص مفتوح وهذا بذلك يدخل فى إطار ما بعد الحداثة. وإذا ما قرأنا قصيدة أخرى لها بعنوان Calvin Klein, Underdrawers (Buenaventura ص ٦٨) وقصائد أخرى فيها مسحة سخرية لتوصلنا إلى مؤثرات مشابهة . فكلها تبرز بُعداً مهما فى هذا العمل. كما تنوه بأن ردود الفعل الشديدة التنوع والناجمة عن تكوين وجهات نظر القارئ ما هى إلا محصلة لقصائد يتم من خلالها قلب الموروثات الشعرية .

ومن الدواوين التى تسير فى هذا السياق Quevediana (نسبة إلى كيبيدو) (١٩٨٨م) للشاعرة أمبارو أموروس A. Amorós التى قد يشعر معها القراء بالمفاجأة لأول وهلة حيث تتسم أشعارها بالجدية والميتافيزيقية (وقد ناقشنا هذا الموضوع قبل ذلك). يتألف هذا الكتاب الجديد من مجموعة من السوناتات التى تواجه نصوصاً محددة لكيبيدو وتتهكم على أجواء متعددة وعلى أنماط إسبانية تعود لعصرنا مثل : لقاء أدبى ، وخطيبة تتلذذ بتعذيب نفسها وناقد متغطرس ومؤلف عمود النصائح فى مجلة من المجلات. هناك سوناتة تحمل عنوان هو (سوناتة ساخرة فن أبولو "Apolo" لحمقاوات شغوفات) (أموروس ١٩٩٢م ص ٢٢٤) ففيها تقلب المؤلفة ما عليه قصيدة كيبيدو والتى تبدأ "كان هناك رجل ملتصق بأنف" كما أن الصور الشعرية التالية فى قصيدة كيبيدو يتم إعدادها بشكل مثير الواحدة تلو الأخرى : ففى النهاية نجد المتحدثة (وربما كانت الحمقاء الشغوفة) تعبر عن رغبة جسدية فجّة . القصيدة إذن هى تهكم – على مستويات عدة – على مجموعة من أنماط الخطاب والمعتقدات التقليدية : أى من نص كيبيدو ومن كثرة قراءة نصه على أنه يحمل إيحاءات جنسية ومن الشعر الجنسى التنويهى بصفة عامة وربما من كافة أنواع الشعر الجنسى المكتوب على يد النساء (مثل روسيتى) ومن كافة ملامح المناخ الأدبى ، ومن هنا فالقصيدة يمكن أن تخضع لعدة تفسيرات وتقوم بوظيفة الباعث لردود فعل القارئ أكثر منها مكونة من مجموعة من المعانى .

ربما كان من الخداع إطلاق وصف القلب Subversiva على شعر أندريا لوكا Andrea Luca . بدأت إنتاجها بديوان بعنوان "الوليمة" (١٩٨٧م) وقد استخدمت لغة رشيقة ومحددة لتكوين رؤى جميلة للحب، ولتكوين قوالب أساسية للحياة وللبحث عن

الكثافة والجمال ، وتخلط الشاعرة التنويهات الأسطورية والفنية بصور محسة ثم تدخل كل ذلك فى قالب سردى. أما فى ديوانها الثانى الذى نشرته عام ١٩٩٠ بعنوان "ميزة ليلى El don de Lilith" فنجد أن هذا الأسلوب يستخدم لبناء أسطورة متماسكة تتعلق بالشخصية التوراتية المذكورة والتى توصف بأنها النموذج الأنثوى المناقض لحواء . فهى تظهر على أنها أول زوجة لآدم الذى هجرها بحثا عن استقلاله وبذلك تجسد رغبة المرأة فى التحرر من سيطرة الرجل . كما تعكس أيضا المعرفة بالقوى الخفية فى الحياة والبحث عن الماهية المخنثة المثالية . وهناك صور قوية تجسد أبعاداً مختلفة للقدر ولغايات المرأة ، فها هى ليلى تخرج من بين تراب الأرض البدائية وهى ليست مثل حواء " ذلك الضلع الذى يحظى بمعاملة سيئة / الذى ينزع حلقة من الهيكل العظمى (لوكا ا) إنها ترى نفسها وهى تسبح أسطوريًا فى تيار الطبيعة الكونية (المصدر نفسه ص ٢٦) وتضيف قصتها وشعر أندريا دى لوكا بعداً مهمًا (شعريًا وأنثويًا) إلى الأدب الإسبانى المعاصر(٢١) .

رأينا قبل ذلك أن الشعر التعبيرى المكتوب فى إسبانيا اعتباراً من نهاية الستينات كثيراً ما يتضمن رافدا مهما من روافد السخرية. ففى ديوان "Prosemas O menos" لأنخل جونثاليث نجد أن النغمة الساخرة تقوم دائماً بتعديل المواقف الرومانسية ويقابل مواقف موضوعية بمواقف غنائية محدثًا بذلك تأثيراً شاملاً شديد التعقيد. كما يستخدم لويس جارثيا مونتيرو السخرية كمعادل للحنين وكوسيلة لصهر مناظير نقدية جديدة إزاء الطريقة التى كان الشعراء الكلاسيكيون يتناولون بها الموضوعات التقليدية . ويرى كل من ليوبولد وسانشيث L. S لـ nchez وألبارو جارثيا A. Garia وبيثنتى جايجّو V. Gallego أن النغمة الساخرة تساعد على التعبير عن المشاعر دون أن يبدو المرء ساذجًا ، وتقوم بنفس الدور الذى كانت تؤديه فى الإنتاج الأولى لكل من أنخل جونثاليث وخيل دى بيدما . كما تدخل النغمة الساخرة فى إطار الموقف الشعرى العام للعصر والتى بمقتضاها نجد أن البحث الدءوب عن خطاب جديد خلال العقد السابق يفتح الباب أمام تعمّق أكثر موضوعية وتمحيصٍ لكثير من جوانب الحياة .

وهناك شعراء آخرون يستخدمون النغمة الساخرة والتهكم بشكل أكثر دراميةً وبذلك يسهمون فى إلقاء الضوء من جديد على الحالة الوجدانية للعصر .

وإذا ما كان الشعر السابق للويس ألبرتو دى كوينكا L. A de Cuenca نموذجًا للإبداع إلا أنه يضم فى ديوان صدر له عام ١٩٨٥ بعنوان "صندوق الفضة قسمًا" عنوانه "مسلسل أسود" وفيه نجد لوحات على شاكلة النكات المقبضة التى تنوه بموقف متشائم يصل أحيانا إلى درجة فقدان الأمل فى الحياة . وهناك بعض قصائد هذا الديوان التى تسوق، نصائح فظيعة موجهة لضحية من ضحايا الاغتصاب، كما تصور لنا قصائد أخرى المواقف المفزعة لسفاحين ولرجل يحتمل أنه مغتصب. كما يضم الديوان Pastiche ساخر فى قالب شعرى هو السوناتة . وفيه يجمع التنويهات الكلاسيكية وأصداء فيلم لبوجارت Bogart وتنويهات بالحياة المعاصرة (كونيكا ص ١٢٦-١٢٧) .

يضم ديوان "الحلم الآخر" (١٩٨٧) سلسلة من السوناتات الساخرة يقلب فيها الأمور المتعلقة بالحب وبالقناعات الشعرية. هناك مثلاً "سوناتة الحب الذرّى" (المصدر نفسه ص ١٥٥) وهى قصيدة مكونة من كلمات تشير إلى الحرب النووية (الانصهار والنووى ، والقذف بالقنابل ، والتلغيم والصواريخ والتفجير .. الخ) ومن خلال هذه المفردات يبدع لنا تهكمًا على القصيدة الغزلية النمطية ؛ ويزداد تأثير الكلمات بفضل ما يبدو أنه صدى لسوناته لسورخوانا إينس دى لاكروث SorJ. I. De la Cruz : فالبيت الذى تقول فيه "ألا تقلقك الغيرة الطاغية" يتحول "ألا يكون هناك انصهار آخر يا حبى ، أو رؤوس قذائف"[٢٢]. أما البيت القائل "فلتتوقف حالات الغيظ بانتصارك" فهو نوع من إعادة إبداع خطاب شعر الباروك ولكن فى إطار السياق النووى الجديد. ومن شأن هذا التوجه أن يحدث العديد من المؤثرات : إذ يجعل المفاهيم التقليدية عن سوناتة الغرام مثار فكاهة ، كما أن القصيدة الجديدة والمتحدث فيها فى وضع تهكمى ويوضع أيضًا الابتذال الذى عليه عالمنا المعاصر واللغة المستخدمة فيه. هناك سوناتة أخرى من السلسلة نفسها وهى قصيدة يمكنها إحداث نفس التأثير عندما نطبق التراكيب النحوية وبنية الباروك على مشهد حديث يصور الحبيبة وهى تسرق حافظة نقود المتحدث . ونرى فى هذا الديوان أيضًا تهكما على شعر العصور الوسطى من خلال التعرض للموروث التقليدى الخاص بـ ubi Sunt .

علينا أن نلاحظ أيضا أن تلك القصائد تباعدنا وتدعونا لتأمل قضية مستويات الخطاب وعلاقاتها وإمكانياتها وقدراتها المحدودة. وقد تحدثنا قبل ذلك عن ديوان لخايمى سيلس بعنوان Semáforos (١٩٨٩) وقلنا إنه يُحدِث نفس الأثر ، فالقصيدة التى

تفتتح الديوان تقدم لنا مقابلة بين عملية سبرأغوار سيميوطيقية وبين إحدى الطرائف الحديثة والمتعلقة بامرأة تعبر الطريق عند إشارة مرور (سيلس ١٩٩٢ ص ٢٧٥-٢٧٨). كما نعثر عن إبداعات أخرى تجمع بين اللغة والموضوعات المعاصرة وبين بعض الموروثات الأدبية والتقليدية. وتدعونا كل هذه القصائد - لسيلس وكونيكا ولآخرين - إلى التأمل النقدى للتعبير اللغوى وعلاقته بالحياة الإنسانية وبالاتصال. وبغض النظر عن إبراز الإبداع الفنى فى حد ذاته مثلما عليه الحال فى السوناتات الجيدة السبك التقنى، فإن تلك النصوص تدعونا لتأمل الكيفية التى نتحدث ونكتب ونعيش بها، إلا أنه تأمل فيه بعض الحقة أو بمقولة أخرى ليس فيه بهرج كما لا يسفر عن بحث دائب عن اكتشافات عظيمة أو يتمخض عن شعر أكثر تأثيرا وقوة فى هذا العصر. ويلاحظ أن الشعراء قد تمكنوا من السيطرة بدقة على القالب والصورة الشعرية ووجهة النظر، وهذا ما يمكن أن نتأمله فى قصيدة "بربارا"[٢٢] .

أعود لقراءة رسائلك منذ قرن	**Vuelvo a leer tus cartas de hace un siglo,**
عندما كنت فى المعسكر، أتتذكرين؟	**de cuando estaba en el cuartel, recuerdas ?**
أو فى الحجز يا حبى، ليس بالضبط	**o en la trena, mi amor, no exactamente**
بل فى سجن الحب أو فى المحافظات	**en la Cárcel de Amor, o en las terribles**
الرهيبة التى نسيتها. تصفر مظاريف	**provincias que he olvidado. Amarillean**
الخيط يا قلبى أما الطوابع	**los sobres de hilo, corazón. Los sellos**
فلابد أن قيمتها زادت، ومع هذا	**habrán cobrado algún valor. No en vano**
فوقت جمع الطوابع من ذهب.	**oro es el tiempo de la filatelia.**
تحدثيننى عن كسر فى العظم الزورقى	**Me hablas de tu fractura de escafoides,**
وعن آلام أضراسك وعن كلبك	**de tu dolor de muelas, de tu perro,**
وعن المتاعب التى تواجهينها فى أغسطس	**de lo mal que lo pasas en agosto,**
وعن نزهة إلى أندرا... ورويدًا رويدًا	**de una excursión a Andorra... Poco a póco**
جعلت الشوق للأيام الخوالى أمرًا تافهًا	**me has vuelto desabrida la nostalgia:**
يا مالى العزيز إنك لم تحبيننى إطلاقًا	**mi dulce bien, no me quisiste nunca.**
(Jauristi 1987 ص ١٤)	**(Juaristi, 1987, 14).**

تتولى مجموعة من التفاصيل قلب الدقة بالنسبة لمفهوم رسالة حب ولمفهوم سوناتة غرامية ، وكذلك الجو الرومانسى الذى قد يعيشه المرء عندما يعيد قراءة الرسائل القديمة وهذه التفاصيل هى ابتذال الموضوع المُعالج والمادية المتحجرة التى عليها المتحدث وإدراكه أن ذلك الحب لم يكن به الكثير من الأمل. وهنا نجد أن أصداء المفاهيم التقليدية للشعر الغزلى (مثل كون السوناتة كاملة من الناحية الإيقاعية واصفرار الرسائل وعبارة "منذ قرن" وعبارة "يا مالى العزيز") يَقابلها مواقف وأحداث خشنة، والمحصلة النهائية فى نظرى تكوين مفهوم مهم عن الكيفية التى يمكن أن تزول بها المُثُل المنتظرة أو تغيب فى إطار علاقة ما، وبالتالى يعيش المرء فى ظل رؤية كئيبة لعالم فظ .

هناك قصائد أخرى فى هذا الديوان نشعر من خلالها ببعض الآفاق الضيقة الأخرى فى معطيات الحياة اليومية ، ومن الملاحظ أن الطرح يكون من خلال مناظير غير مألوفة : فهناك متحدث يصف كيف أن قراءة خيل دى بيدما لأحدى قصائده بصوت مرتفع جعلته يقفز من السرير ويرتدى ملابسه بسرعة البرق هاربا منها. وأحيانا مانرى خبرات فى قصائد تتهكم على باييخو Vallejo وعلى مارتى Martí وعلى غيرهم. هناك مجموعة أخرى من النصوص تعرض لنا مشاهد وأجواء مكسيكية ، وهناك قصيدة ساخرة قصيرة (مكونة من بيتين) تقوضّ عنوانا لبارثيس Barthes ، كما نجد قصيدة تداعب عدة أعمال للوبى دى بيجا L. de Vega وذلك بإدخال تنويهات معاصرة .

صدر لرامون خاورستى R. Jauristi ديوان آخر بعنوان "فن النُّوار" Arte de marear (١٩٨٨) وفيه يتخذ عدة وجهات نظر ومناظير متنوعة تبدأ بالكوميدى وتنتهى بالجاد : أى أننا نضحك عندما يكتب ديدرو Diderot موسوعته لأنه أكل قطعة جبن فاسدة، كما ننفعل إزاء نصوص رثائية وإزاء قصيدة نرى فيها استخداماً إبداعياً أو عبقرياً للغة القشتالية وفى الوقت ذاته تنتقد اللغة(٢٤) .

تلعب الفكاهة دوراً مهماً فى شعر كارلوس مارثال C. Marzal حيث يتولى بشكل دائم قلب الموضوعات الغنائية التقليدية، ويستخدم فى سبيل ذلك أصداء تهكمية تتعلق بعناصر شعرية عامة . ولقد تمكن الشاعر من خلط جيد بين مجموعة من الإيقاعات العادية ومفردات الحياة اليومية، والمحصلة هى أننا نرى أمام أعيننا عملا سهل القراءة

لكنه غير سطحى على الإطلاق . كما تُحدث فينا الصور الشعرية الجديدة التركيب ولمحات الفكاهة مفاهيم حادة عن الواقع الحديث وهذا ما نراه فى شعر خوستو نابارّو J. Navarro . أما قصائد أنخل مونيوث فهى تجمع التنويهات المعاصرة (هى فى أغلبها جنسية صريحة) والأصداء الثقافية وخليطًا من النغمات والغاية هى خلق عالم وغالبًا ما يعتوره الانحطاط .

من الصعب بل ومن المستحيل أن نقدم وسمات قصائد متنوعة مثل قصائد خاورستى فى كلمات موجزة ، وكذلك الأمر بالنسبة لشعراء آخرين ذكرتُ أسماءهم فى هذا البند إلا أن التنوع الشديد فى النغمات والمناظير والطرائق المختلفة فى تعديل وقلب المواقف والمفاهيم والنصوص التقليدية ، تعكس كلها رغبة فى التعمق فى جوانب الحياة ومناقشتها والرغبة فى إعادة صياغتها وهذا ما يجعل عقد الثمانينات بالنسبة للشعر الإسبانى يتسم بالأصالة الشديدة والقيمة الكبيرة للموضوعات والنغمات والمواقف رغم أنه من الناحية الأسلوبية يتسم بالاستمرار على درب السابقين .

الهوامش

(١) من المؤكد أن أذواقنا ووجهات نظرنا تأثرت كثيرا بقراءتنا لما سبق ومن هنا تبدو القوالب والأساليب الجديدة كنوع من التقويض لما سبق، وفى هذا المقام من المهم أن نتذكر أن النقاد الذين تناولوا *الدواوين الأولى* لكل من أليرتى وجين وغيرهما من شعراء "*جيل السابع والعشرين*" كانوا يعتبرونها ألغازًا (أو غير مفهومة) والسبب هو على ما يبدو أنها - أى هذه الإبداعات - لا تقدم وصفًا تفصيليًا فى جمل كاملة مثلما هو الحال عند الشعراء السابقين عليهم .

أعود لأذكّر هنا إننى عمدتُ من جديد إلى وضع عصور متراكبة حتى يضم هذا الفصل الأعمال التى نشرت فى نهاية السبعينات والتى يبدو أنها تتوافق مع *الحساسية الجديدة*، وتساعد خطوة منهجية مثل هذه على فهم الكيفية التى تتواءم أو تتراكب بها بعض سمات الشعراء "الجدد" وخاصة خلال المرحلة الثانية، ومع سمات العصر الجديد. وعلى أية حال لا مناص من القول بأن أية تصنيفات تدخل فى دائرة التصنيفات المؤقتة وغير الثابتة .

(٢) ومن الأمور التى ساعدت على الاهتمام - من جديد - بجيل *الخمسينات والستينات* نشر *الأعمال الكاملة* والأعمال المختارة لأبرز الشعراء مثل : *نقطة الصفر* - شعر (١٩٥٣م - ١٩٧٩) (١٩٨٠) لأنخل بالنتى، والأعمال الكاملة لأنخل جونثاليث تحت عنوان "كلمة على كلمة وقد جاء هذا فى طبعة موسعة نشرت عام ١٩٨٦م وكذلك مختارات شعرية له نشرت عام ١٩٨٠ بعنوان *قصائد* "ونشر *لبرينس*" شعر ١٩٦٠ - ١٩٨١م (١٩٨٤م) وكذلك *الأعمال الكاملة* لروديريجيث بعنوان "انطلاقًا من قصائدى" (١٩٨٣م). وهناك طبعة جديدة "أشخاص بالفعل" لخيل دى بيدما عام ١٩٨٢م. وكتاب بعنوان "شعر" لكارلوس بارّال عام ١٩٩١م. كما حصل بعض هؤلاء الشعراء على جوائز مهمة. وإذا ما اتخذت نظرية الأجيال كمنطلق فقد كانوا بالنسبة لهذا العقد الجيل الذى يسود *الحلبة* (انظر جارثيا *مارتين* ١٩٨٠م ص ٢٣-٣٢) .

(٣) هناك دراسات نقدية مهمة وتتسم بالشمول تتناول الإنتاج الشعرى للثمانينات ومنه إنتاج خايمى سيلس "آخر إبداعات الشعر الإسبانى .. (سيلس ١٩٩١م) و Recent Spanis Poetry and the Essentiall Word (1992) لبيروتى Ciplijauskaité ، وبيّنا فى "ما بعد *الشعراء الجدد*" (١٩٨٦) ولكل من باريلا Barella وجارثيا مارتين (١٩٨٨) ولانز (١٩٩١م) و Mayhew (١٩٩٢م) والأقسام الخيرة فى كتاب خوسيه أو ليبيوخيمنث (١٩٩٢م) وعند تحديد ملامح *التوجه الجديد* الذى أخذ فى التطور نجد أن المختارات التى أعدها كل من بيّنا ورروسيل وبوينابنتور وأوجالدى (١٩٩١م) .

من الصعب إقرار حدود بين الأجيال المختلفة (سواء كان السبب فى ذلك قلة المنظور التاريخى أو الطبيعة الاستمرارية وبالتالى فهناك الكثير من الشعراء الذين أطلقت صفحة "*الشعراء الجدد* الأكثر شبابًا من قبل بعض النقاد، وصفة" أعضاء جيل جديد "من قبل نقاد آخرين. ومن المصروف

أن الكتّاب الذين يختلفون عن بعضهم فى المراحل العمرية لهم سمات مشتركة وهناك الكثير من الشاعرات اللاتى لا يدخلن فى إطار جيل الشعراء الأمر الذى حداً بى إلى استخدام التصنيفات الجلية بشكل أكثر مرونة ومع هذا ينبغى أن نتذكر أن الكتاب الذين ولدوا خلال الستينات تربوا فى عالم مختلف عما كان عليه سابقوهم - فالكثير منهم لم يترب تربية دينية كانت هى السمة الغالبة .

ولد الشعراء "الجدد" التالين الذين نتناولهم بالدرس هنا خلال عقد الخمسينات : أندريو وبونيت . Garcia Montero, Gutierrez, Jauristi, lamillar, linares, Lupiañez, Llamazares, Martinez Mesanza, Mas, Castro, Mavarro, Pallarés, Rossetti y Valverde .

أما الشعراء التالية أسماؤهم فقد ولدوا خلال الستينات Benítez Reyes, Castro, Cillervelo, Gallego, Iglesias, Marza, Muñoz Petiome y Sánchez Torres. وقد ولد Monárriz عام ١٩٤٠م و Janés عام ١٩٤٤ و Canelo عام ١٩٤٦ و Rubio عام ١٩٤٩م .

(٤) قصدتُ عدم إدراج صنف خاص من الشعر المكتوب بأقلام نسائية وذلك للحيلولة دون تهميشهن وهذا خطر وقع فيه بعض النقاد ومُعدّى المختارات .

(٥) وهذا ينوه إلى أنه خلال الثمانينات - أى بعد عقدين من التغيرات - تم تجاوز الجمالية التى تبسط الشعر على أنه رسالة (وهى جمالية سادت الآداب الإسبانية ابتداء من الحرب الأهلية وضمت تحت لوائها الدعاية التى كان يقوم بها طرفا الصراع فى الحرب) تجاوزاً كاملاً .

(٦) علق Jonathan Mayhew على ابتذال الموضوعات الفنية على وجود Kitsch وما تبع ذلك من انحسار الكثافة فى أغلب الإنتاج الشعرى لذلك العصر (١٩٩٢م صـ١٠٤-١٠٥) .

(٧) ومع ذلك نؤكد من جديد أن شعر السبعينات كان قد استجاب للثقافة الشعبية ولوسائل الأعلام (قبل أن تحدث هذه الحقول تاثيرها العميق على بعض القطاعات الثقافية الأخرى) وقد أشار Brushwood إلى أن الكاتب يمكن أن يكون الشخص الأكثر وعياً للأجواء والأنماط الثقافية الجديدة.

(٨) درست خانيس - كغيرها من الشعراء "الجدد" - شعر الباروك على يد خوسيه مانويل بليكوا فى برشلونة ، وتنسب بدايتها فى الإنتاج الشعرى لهذه التجربة كما تعترف بتأثير شعر الباروك على إنتاجها (انظر أوجالدى ١٩٩١م ص ٣٩ - ٤٠) .

(٩) ترفض أموروس الأفصاح عن تاريخ ميلادها (من المحتمل أنها من جيل الشعراء "الجدد") ومن هنا يبعدها النقاد بسبب موقفها وتاريخ إبداعاتها عن الجيل. وعلى أية حال فإن شعرها - فى نظرى - يرتبط بمرحلة من مراحل عقد الثمانينات وما يبرهن على هذا نشر ذلك الإنتاج فى العقد المذكور .

(١٠) مونارّيث، هو مدير دار نشر Hiperión وهو ناقد ومتحدث مهم باسم الشعر ، وبالتالى فموقفة وشعريته لهما تأثيرهما وأهميتهما. كما يجب أن نلاحظ أنه ولد عام ١٩٤٠ ونشر شعرا خلال السبعينات وبالتالى ينسب لجيل الشعراء "الجدد" .

(١١) تشير فكرة الناقدة ciplijauskaité إلى خط مواز أخر فشعراء الثمانينات هم مثل شعراء العشرينات فيما يتعلق بكتابة الشعر فى إطار مناخ يتسم بإعطاء الأولوية للقالب الشعرى وللفن والذى أقره الجيل السابق . وهذا ما فعله كل من جيّن ولوركا هو أنهما كانا يعتمدان على خوان رامون خيمنث ، وبالتالى يمكن لشعراء الثمانينات الاعتماد على كارنيرو وجيمفيرّير وبينّا وسيلس .

(١٢) نشر شعراء آخرون من هذا الجيل أعمالا مهمة خلال هذا العقد فقد استمر خوسيه أجوستين جويتيسولو على أسلوبه السردى الذى اتسم به إنتاجه الشعرى السابق غير أنه هنا قد ركز الأضواء على الموقف النقدى إزاء المجتمع البرجوازى. فديوان "حب عظيم أحيانا" (١٩٨١م) يتضمن بعض القصائد الغزلية المهمة فى قالب شعرى موجز يتسم بالتقليدية. هناك ديوانان آخران لخوسيه مانويل كابايّرو بونالد : فقدان الثقة بالبطل (١٩٧٧) "تيه فورتونا La berinto de Fortuna (١٩٨٤م) فهما يسيران فى توجه يكاد يكون مناقضا للسابق كما يعتمدان على استخدام تقنية التناص وقلب الأساطير التقليدية ، فالديوان الثانى منهما يعيد إبداع نص كلاسيكى لخوان دى مينا، وإذا ما كان الشاعر قيصر سيمون César Simoñ أحد أعضاء هذا الجيل من حيث تاريخ الميلاد ومؤلفًا لبعض الدواوين التى نشرت خلال السبعينات التى لم تلق أى صدى فإن وضعه قد تغير خلال الثمانينات وربما يرجع هذا إلى أن أعمال تجسد حالات وجدانية.

(١٣) من الأمور المهمة أن شعر كارلوس بوسونيو (وخاصة بعد تجاوزه مرحلة الشعر الواقعى) يشبه إنتاج شعراء (الأكثر شبابًا) جيل الخمسينات أكثر من ارتباطه بشعر أفراد جيله ومن هنا نتذكر من جديد النسبية فى أى منظومة تتناول العصور الأدبية .

(١٤) ربما كانت نظرية ديث دى ربيخا Diez de Revenga عن شعر يسمى "بشعر الشيخوخة" تتسم بأهميتها فى هذا المقام فتعليقاته على هذا النوع من الشعر عند مؤلفين سابقين قد ينوه بما أشرنا إليه هنا (١٩٨٨) رغم أن ذلك قد يتعلق بأعمار أكثر شيخوخة .

(١٥) يشير لويث – عن حق – أن كارنيرو فى هذه الآونة لم يكن مجبرًا على الوقوف ضد الأساليب الشعرية السابقة بالتركيز الواضح على الشكل :"ليس هناك عدو" (لوبث ١٩٩٢م صـ١٤٦) .

(١٦) ننقل هنا عبارة مهمة فى نظرنا من شعرية جارثيا مونتيرو والتى أوردها جارثيا مارتين (١٩٨٨ صـ١٦٢) : "الكلمات ... تتحرك لدعوة القارئ للتطواف فى عالم متخيل فى حاجة للإبداع فى كل لحظة" .

(١٧) ولد بيتث رييس Benitez Reyes فى مدينة قادش أى أنه أندلسى أيضًا. أما دواوينه الشعرية فهى "فردوس مخطوط" (١٩٨٢) والعوالم الخاوية (١٩٨٥) .

(١٨) تم جمع عدد من دواوين ثيرويلو Cilleruelo فى كتاب واحد تحت عنوان "الهبة غير النقية" (١٩٨٩) .

(١٩) يعكس التوجه الذى عليه فانى روبيو العالم الجديد فى الأدب الإسبانى خاصة إذا ما قارناه بما عليه الجامعيون الذين ينتسبون إلى أجيال سابقة : فهى تقوم بإلقاء محاضرات فى الجامعة وتقوم بإخراج برنامج تلفزيونى وتقوم بتنظيم ندوات وكتب الشعر والقصة وأنماط مختلفة من النقد وتعيش فى حالة نشاط دائب .

(٢٠) من خلال لقاء مع أوجالدى أبرزت روسيتى النتائج التى ترتبت على تربيتها فى مدرسة كاثوليكية وما تمخض عن قراءاتها لسير الشهداء كما أشارت إلى أن هذا النوع من التربية كان شائعًا على زمانها (علينا أن نتذكر أنها ولدت عام ١٩٥٠م) لكنه لم يؤثر على الشاعرات الأصغر سنًا (انظر أوجالدى ١٩٩١م ص ١٥١-١٥٤) .

(٢١) نشرت أندريا لوكا عام ١٩٩٢م ديوانا لها بعنوان "أغنية الساموراى" وهو ديوان مؤلف من قصائد موجزة ومكثفة مصحوبة برموز الكتابة التصويرية ideogramas . ويلاحظ أن الموضوعات الشرقية وسيف الساموراى يضفيان مناخا حسيا وغامضا عند معالجة موضوع الحب والموت والإبداع الشعرى .

(٢٢) انظر سوناتة رقم ١٦٤ كروث ص ٦٣٦ . وكما كانت هذه الأشعار تعكس النمط الباروك فالاحتمال قائم فى وجود مصدر آخر أو الجمع بين عدد من المصادر . وعلى أية حال يمكن أن يسمع القارئ الإسبانى أصداء تهكمية على الشعر الغزلى السائد خلال القرن السابع عشر .

(٢٣) ولد خاورستى عام ١٩٥١م وهو من هذا المنطلق أحد شعراء جيل "الجدد" ومع هذا نشر كتبًا شعر خلال الثمانينات كما يدخل ضمن منظور العقد بدرجة موازية لتحديد ملامحه .

(٢٤) يؤدى هذا النص "حول التعلق بالتقاليد En torno al castciomo" هناك أصداء لأونامونو - خاورستى ١٩٨٨ صـ٣١ - ٣٢) وظيفة عدة مستويات فالمتحدث الشاعر يصل إلى ما يعلن عنه بأن اللغة لا يمكن أن تصل إليه ، كما يعتذر (بدون داع) لإقليميته ويهدى القصيدة لزميله الذى نصحه بألا يكتب بالقشتالية بعد ذلك أبداً .

كلمة الختام

إذا ما قمنا بوضع الشعر الإسباني خلال القرن العشرين في إطار الحداثة الأوربية لساعدنا ذلك على إبراز بعض المفاهيم والمثل الكائنة فيه كما يسهم هذا الطرح في إلقاء الضوء على القصائد وعلى ما تحدثه من أثر .

كانت القاعدة التي شيد عليها الشعر الإسباني قصوره خلال العقد الأول من القرن العشرين هي تلك المنبثقة عن الشعر الرمزي والتي تعرِّف القصيدة على أنها تجسيد لغوي لتجارب معقدة ولا يمكن شرحها . ويساعدنا هذاالطرح على فهم نصوص لمؤلفين مختلفين فيما بينهم مثل أنطونيو ماتشادو وخوان رامون خيمنث كما يقدم لنا سياقا مهما يدخل في إطار الكتب المهمة التي خرجت من أقلام "جيل السابع والعشرين"(لوركا وجيِّن ووساليناس والبرتي واليكساندري وغيرهم) ونشرت خلال الثلث الأول من القرن والذي أبدعه شعراء من مختلف الأعمار، وعلى فهم التشابك المتعلق بتداخل بعض الملامح الأسلوبية (البنية والصورة والمؤثرات الإيقاعية) في هذا العصر .

كانت بعض التوجهات الطليعية تشكل رافداً جمالياً أقل موضوعية وبدرجة ما تقلب إطار بداية عصر الحداثة، وتساعد تلك التوجهات على فهم رافد الإبهام الذي نجده عند بعض الأدباء وفي بعض الأعمال المهمة خلال العشرينات كما تنوه بوجود بعض العلاقات بين النظريات الطليعية وبين التغيرات التي تطرأ على الحالة الوجدانية وبين الغايات الجديدة خلال الثلاثينات دون انقطاع استمرارية شعرية الحداثة المسيطرة .

حدثت تغيرات مهمة، خلال عقد الثلاثينات، على جمالية الحداثة منذرة بخطوات لاحقة أكثر أهمية ؛ اذ تم التخلي عن فكرة القصيدة "الأيقونة اللغوية" وعن الرغبة في "الشعر المحض" وظهرت قوالب تعبيرية أخرى لتواكب الموضوعات الجديدة ابتداء من الحب الذي لم يشف الغليل وانتهاء بالقضايا الدينية مروراً به بمؤثرات الشرود التي

تتركها المدينة ، وجلب تسليط الأضواء على ما هو ذاتى المزيد من الاهتمام بالتقنيات السريالية (برغم أن ذلك كثيراً ما كان مصحوبا برفض النظريات السريالية) : ومن هنا ساعد هذا التركيز وذلك الاهتمام على إيجاد قاعدة صلبة لدواوين مهمة أبدعها كل من البرتى، وجارثيا لوركا وأليكساندرى وميجل أبرنانديث . كما ظهر جيل جديد من الشعراء كان من أبرزهم لويس روسالس، وتولى هذا الجيل إدخال طرائق جديدة فى تحويل الموضوعات الشخصية إلى شعر وفى ختام ظهرت أعمال شعرية اجتماعية (شعر الالتزام) بشكل متزامن مع تزايد انغماس إسبانيا فى الصراعات التى أدت إلى الحرب الأهلية .

كان تأثير الحرب الأهلية واضحًا بالسلب سواء على الإنتاج الشعرى أو على مستوى ما يتعلق بالفكر الشعرى؛ وفى منتصف الأربعينات ظهرت شعرية واقعية وظهرت الرغبة فى معالجة ما هو آنى ومرتبط بالحياة اليومية وأدى هذا إلى ظهور شعر جديد من حيث الموضوع أما من حيث القالب فليس جديداً ، كما أسهمت الحرب أيضًا فى تأخير إمكانية تطور أكثر أبداعًا فى ميدان الشعرية الحديثة ومع كل هذا شهدنا على الساحة ظهور كتب مهمة خلال الأربعينات ومن أبرزها ديوان أبناء الغضب لدماسو الونسو، وهناك بعض العناوين الأخرى لبلاس دى اوتيرو وخوسيه ايرّو التى تكلفت بإدخال أساليب جديدة وطرائق متنوعة للاتصال بالقارئ ، وتزامن مع كل هذا ما قام به شعراء المهجر من نشر أشعار ممتازة تدخل فى إطار الشعرية الحداثية .

ومن هنا تبدو الشعرية والشعر الواقعيين خلال الأربعينات والخمسينات أقل ثورية مما بدت عليه فى البداية إذا ما نظرنا إليها من وجهة النظر المعاصرة، غير أن المواقف التى برزت بعد ذلك من خلال الشعراء الشبان – مع نهاية الخمسينات – تبدو من نفس المنظور وقد اكتسبت أهمية أكبر وعمقا تجديديًا أرحب، فتحريف القصيدة كعملية دائمة التطور وكوسيلة معرفية (والذى قدمه عن اقتناع كل من خوسيه أنخل بالنتى وكارلوس بارّال وغيرهما) دفع بالشعر الإسبانى إلى آفاق تجاوزت ما كان عليه منذ بداية عصر الحداثة ومن هنا يمكن اعتبار هذه الفترة بداية عصر جديد ، هو عصر ما بعد الحداثة .

وعلى صعيد آخر نلاحظ ظهور أعمال مهمة - كتبها شعراء من الشباب ومن هم أكبر سنًا - أسهمت فى فتح آفاق جديدة أمام الشعر الإسبانى. وقد تمخض عن الاستخدام الفنى والأصيل للغة ولموضوعات الحياة اليومية عن قصائد تبدأ بتلك الأعمال المعقدة والساخرة (لأنخل خونثاليث وخايمى خيل دى بيدها) وانتهاء بتلك الأخرى التى تعتبر شاهداً على العصر (كلاوديو رودريجيث وخوسيه ايرّو وكارلوس بوسونيو). أسهم كل من خورخى جيّن وبيثنتى أليكساندرى بأعمال مهمة عكست توجهات جديدة فى الإنتاج الشعرى لكل منهما؛ وتركز الإنتاج الشعرى خلال نهاية الخمسينات وخلال الستينات على محاولة تصوير التجربة الشخصية فى الشعر كلما زادت روابطه بتراث الحداثة أكثر من الارتباط بالمفاهيم الجديدة فى الشعرية ، ومع هذا كان يمثل دفعة تجديدية .

كان ظهور الشعراء "الجدد" بداية لجمالية جديدة ظهرت فى نهاية الستينات، فقد تجاوز هؤلاء الشعراء مبدأ توصيل خبرات شخصية وركزوا اهتمامهم على عالم الفنون. كما أن استخدام النصوص الأدبية والفنية كمعادل للحياة وكوسيلة لتفادى تناول الحياة بحرفيتها ، أدى إلى إبداع أعمال ممتازة ومجددة قام بها جيرّ موكارنيرو وبير جيمفيرّير وآخرون . أضف إلى ذلك ظهور توجه يَعتبر القالب والرمز أمرين مستقلين عن الواقع الذى يشيران إليه ، وقد حدا هذا التوجه بكل من خايمى سيلس وبشعراء آخرين لتبنى شعرية وشعر جوهريين. كما نرى أعمالاً مهمة ظهرت خلال السبعينات أبدعها شعراء كبار وقد أسهمت تلك العمال فى إحداث تغير درامى نحو قضايا شكلية وقضايا تتعلق بتناول الذات autorreferencialidad . وبذلك تسهم كل العناصر السابقة فى وضع ذلك العقد ضمن عدة تعريفات تدخل تحت إطار ما بعد الحداثة كما تدعم الفكرة القائلة بوجود تغير تاريخى مهم .

ومن الناحية اللغوية يبدو الشعر الإسبانى المكتوب خلال عقد الثمانينات وكأنه أقل تجديداً ومن الصعب تحديد ملامحه وتوجهاته ، فإذا ما كان العقد السابق يتسم بالتركيز على الإبداع اللغوى وتأمل الذات فإن هذا العقد يضم عدة تيارات للكتابة التعبيرية ، فالشعر المُوجز والجوهرى نراه متمثلا فى دواوين جديدة ألفها خايمى سيلس وماريا بكتورتا أتنثيا وأمبار وأموروس وغيرهم. هناك أيضا شعر التجربة والمعرفة،

الذى يذكرنا بدرجة ما بعقدى الخمسينات والستينات، حيث يضم إنتاج شعراء جدد وشعراء أكبر منهم سنًا سواء من النساء أو الرجال. وإذ ما نظر إلى الأمر من حيث الموضوعات التى يتناولها الشعر لوجدناه يفتح آفاقا وتوجهات جديدة ومهمة ، ومن أبرزها ذلك النقد الذى يقلب الموضوعات والمواقف التقليدية ويمثله عدد مهم من الشعراء من بينهم أنا ماريا روستى وأمبارو وأموروس وخون خاورستى .

إذا ما ألقينا نظرة إلى الوراء على حال الشعر والشعرية فى إسبانيا ابتداء من عام ١٩١٥م لوجدنا أنهما يعكسان مسارًا مهمًا. فهما يبدءان عند الحداثة التى تقوم على شعرية مثالية ترتبط ارتباطًا جوهريًا بالمبادئ الرمزية . وواكب هذا ظهور أعمال عملاقة أراها تقف على نفس الدرجة التى كان عليها الشعر الإسبانى خلال العصر الذهبى . كما أن تطور المقاصد وأشكال التعبير وتوجهها نحو الذاتية والنسبية خلال الثلاثينات أنبأ عن وجود مرحلة انتقالية أثرت عليها الحرب الأهلية، لكن ملامح هذه المرحلة كانت واضحة مع نهاية الخمسينات: وتمخض هذا الانتقال عن ظهور أفكار جديدة حول الأدب دفعت بإسبانيا إلى آفاق أبعد من المثاليات الرئيسية لعصر الحداثة. والشيء المهم هو أن الانتقال كان مصحوبًا بتأليف ونشر قصائد ودواوين شديدة الأصالة تناولت موضوعات وقضايا العصر كما نشرت تجارب قرّائها إلى آفاق تتجاوز الحدود الضيقة لها .

وهذا بدوره يشير إلى أن إسبانيا كانت على أعتاب الدرجات الأولى فى سلم عصر جديد لا يقوم على توجهات الحداثة الرمزية. وأخذت تتحدد طبيعة العلاقة والوظيفة المتعلقة بالنص والقارئ وارتباطهما . كما نرى فى الوقت ذاته تنوعًا ضخمًا فى القصائد يلقى المزيد من الضوء على القضايا والمشاكل التى تواجهها إسبانيا فى لحظة حاسمة من تاريخها .

وصاحب زيادة الإنتاج الشعرى وزيادة القراءة وانتشار المجلات ودور النشر فى كافة أنحاء شبه الجزيرة، إعجاب الجمهور الخاص والعام بهذا الجنس الأدبى، ومن هنا يحدونا أمل كبير فى أن الشعر سوف يلعب دورًا أكثر أهمية فى الحياة الإسبانية .

المراجع

AA. VV., 1992: *Pedro Salinas: Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

Aguirre, J. M., 1973: *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus.

Alberti, Rafael, 1961: *Poesías completas*, Buenos Aires, Ed. Losada.

Aleixandre, Vicente, 1955: *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, Madrid, Instituto de España.

—, 1960, *Historia del corazón*, 2.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.

Alonso, Dámaso, 1931: «Un poeta y un libro», *Revista de Occidente*, 23, núm. 98: 245.

—, 1935: *La lengua poética de Góngora. Primera parte*, Madrid, Revista de Filología Española.

—, 1958: *Hijos de la ira: Diario íntimo*, 2.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.

—, 1960: *Estudios y ensayos gongorinos*, 2.ª ed., Madrid, Gredos.

—, 1969: *Poetas españoles contemporáneos*, 3.ª ed., Madrid, Gredos.

Altieri, Charles, 1979: *Enlarging the Temple*, Lewisburg, Bucknell UP.

Álvarez, José María, 1971: *87 poemas*, Madrid, Ed. Helios.

—, 1989: «Las rayas del tigre: Introducción a la actual poesía española», *Zurgai*, 14-17.

Amorós, Amparo, 1982: «La retórica del silencio», *Los Cuadernos del Norte*, 3, 16, 18-27.

—, ed., 1985: *Palabra, mundo, ser: la poesía de Jaime Siles*, Barcelona, Litoral.

—, 1986: «Una poética de la intensidad» (entrevista con Antonio Requeni), *La Prensa* (Buenos Aires), 13 de abril.

—, 1989: «Los novísimos y ¡cierra España!», *Ínsula*, 512-13 (1989): 63-67.

—, 1992: *Visión y destino: Poesía, 1982-1992*, Madrid, Ed. La Palma.

Anderson, Andrew A., 1991: «Lorca at the Crossroads: 'Imaginación, Inspira-

ción, Evasión' and the 'Novísimas Estéticas'», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16, 149-173.

Andreu, Blanca, 1986: *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, 5.ª ed., Madrid, Hiperión.

Arrom, José Juan, 1963: *Estudio generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Atencia, María Victoria, 1990: *Antología poética*, Madrid, Ed. Castalia.

Azúa, Félix de, 1989: *Poesía (1968-1988)*, Madrid, Hiperión.

Badosa, Enrique, 1958: «Primero hablemos de Júpiter (la poesía como medio de conocimiento», *Papeles de Son Armadans* 10, núm. 28: 32-46; núm. 29: 135-159.

Balakian, Anna, 1969: *El movimiento simbolista*, Madrid, Ed. Guadarrama.

Barella, Julia, 1987: *Después de la modernidad. Poesía española en sus distintas lenguas literarias*, [antología], Barcelona, Anthropos.

Barral, Carlos, 1991: *Poesía*, ed. de Carme Riera, Madrid, Cátedra.

Bary, David, 1968: «José Hierro's 'Para un esteta'», *PMLA*, 83, 1347-1352.

Batlló, José, ed., 1968: *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, El Bardo.

Blanch, Antonio, 1976: *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos.

Bonet, Juan Manuel, 1983: *La patria oscura*, Madrid, Trieste.

Bou, Enric, 1988: «Salinas, al otro lado del océano», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 3, 38-45.

Bousoño, Carlos, 1966: *Teoría de la expresión poética*, 4.ª ed., Madrid, Gredos.

—, 1976: *Antología poética, 1945-1973*, Barcelona, Plaza & Janés.

—, 1979: *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.

—, 1980: *Selección de mis versos*, Madrid, Cátedra.

—, 1981: *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos.

—, 1984: *Poesía postcontemporánea*, Madrid, Júcar.

—, 1988: *Metáfora del desafuero*, Madrid, Visor.

Bradbury, Malcolm, y James McFarlane, eds., 1978: *Modernism: 1890-1930*. [1974] 2.ª ed., Atlantic Highlands (N. J.), Humanities Press.

Brines, Francisco, 1974: *Poesía, 1960-1971: Ensayo de una despedida*, Barcelona, Plaza & Janés.

—, 1984: *Poesía, 1960-1981*, Madrid, Visor.

—, 1987: *El otoño de las rosas*, Sevilla, Ed. Renacimiento.

Brushwood, John S., 1989: *Narrative Innovation and Political Change in Mexico*, Nueva York, Peter Lang.

Buckley, Ramón, y John Crispin, eds., 1973: *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza Editorial.

Buenaventura, Ramón, ed., 1985: *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión.
Caballero Bonald, José Manuel, 1983: *Selección natural*, Madrid, Ed. Cátedra.
Cabañero, Eladio, 1970: *Poesía (1956-1970)*, Barcelona, Plaza & Janés.
Calinescu, Matei, 1987: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke UP.
Cano, José Luis, 1974: *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Ed. Guadarrama.
Cano Ballesta, Juan, 1972: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos.
—, 1981: *Literatura y tecnología. (Las letras españolas ante la revolución industrial: 1900-1933)*, Madrid, Ed. Orígenes.
Carnero, Guillermo, ed., 1976: *El grupo 'Cántico' de Córdoba*, Madrid, Editora Nacional.
—, 1979: *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía, 1966-1977)*, Madrid, Hiperión.
—, 1990: *Divisibilidad indefinida*, Sevilla, Ed. Renacimiento.
—, 1992: «Culturalism and the 'New' Poetry. A Poem by Pedro Gimferrer. 'Cascabeles' from *Arde el mar*», *Studies in Twentieth Century Literature*, 16, 93-107. Otra versión aparece en Ciplijauskaité, 1990, 11-23.
Castellet, José María, ed., 1960: *Veinte años de poesía española: Antología, 1939-1959*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
—, 1970: *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores.
Castro, Luisa, 1989: *Los versos del eunuco*, 2.ª ed., Madrid, Hiperión.
Celaya, Gabriel, 1981: *Poesía*, ed. de Ángel González, 3.ª ed., Madrid, Alianza Editorial.
Cernuda, Luis, 1964: *La realidad y el deseo (1924-1962)*, México, Fondo de Cultura Económica.
—, 1965: *Poesía y literatura*, 2.ª ed., Barcelona, Ed. Seix Barral.
Cilleruelo, José Ángel, 1989: *El don impuro*, Málaga, Puerta del Mar.
Ciplijauskaité, Biruté, 1966: *El poeta y la poesía. (Del romanticismo a la poesía social)*, Madrid, Ínsula.
—, ed., 1990: *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes.
—, 1992: «Recent Spanish Poetry and the Essential Word», *Studies in Twentieth Century Literature*, 16, 149-163.
Colinas, Antonio, 1984: *Poesía (1967-1984)*, Madrid, Visor.
Crespo, Ángel, 1971: *En medio del camino. Poesía, 1949-1970*, Barcelona, Seix Barral.

Crispin, John, 1974: *Pedro Salinas*, Nueva York, Twayne Publishers.
Cruz, Sor Juana Inés de la, 1976: *Obras selectas*, ed. Georgina Sabat de Rivers y Elias L. Rivers, Barcelona, Ed. Noguer.
Cuenca, Luis Alberto de, 1990: *Poesía, 1970-1989*, Sevilla, Renacimiento.
Culler, Jonathan, 1981: *The Pursuit of Signs*, Ithaca, Cornell UP.
Davison, Ned J., 1966: *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*, Boulder, Pruett Press.
Debicki, Andrew P., 1970: *Dámaso Alonso*, Nueva York, Twayne Publishers.
—, 1973: *La poesía de Jorge Guillén*, Madrid, Gredos.
—, 1974: «Satire and Dramatic Monologue in Several Poems of Dámaso Alonso», *Books Abroad*, 48, 276-285.
—, 1978: «José Hierro a la luz de Antonio Machado», *Sin Nombre*, 9, 41-51.
—, 1981: *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*, [1968], 2.ª ed., Madrid, Gredos.
—, 1982: *Poetry of Discovery. The Spanish Generation of 1956-1971*, Lexington, The University Press of Kentucky.
—, 1983: «Intertextuality and Reader Response in the Poetry of José Ángel Valente», *Hispanic Review*, 51, 251-267.
—, 1984: «'Final': Reflejo y reelaboración de la poesía y la poética guillenianas», *Sin Nombre*, 14, 85-102.
—, 1987: *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar.
—, 1988: «Una dimensión olvidada de la poesía española de los 20 y 30: la lírica visionaria de Ernestina Champourcin», *Ojáncano*, 1, 48-60.
—, 1989: *Ángel González*, Madrid, Júcar.
—, 1990: «La poesía de Miguel Hernández y el surrealismo», *Hispanic Review*, 58, 487-501.
—, 1992: «La obra crítica de Pedro Salinas: de la modernidad a la postmodernidad», *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, ed. Enric Bou y Elena Gascón-Vera, Madrid, Ed. Pliegos, 109-19.
Debicki, Andrew P., y Michael J. Doudoroff, eds., 1985: Rubén Darío, *Azul. Prosas Profanas*, Madrid, Ed. Alhambra.
De Man, Paul, 1971: «Literary History and Literary Modernity», *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Nueva York, Oxford UP, 142-165.
—, 1979: *Allegories of Reading*, New Haven, Yale UP.
Díaz Plaja, Guillermo, 1951: *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.
—, 1975: *Estructura y sentido del novecentismo español*, Madrid, Alianza Editorial.

Diego, Gerardo, 1958: *Primera antología de sus versos*, 5.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.
—, ed., 1962: *Poesía española contemporánea (Antología)*, 3.ª ed., Madrid, Taurus. [Nueva edición, incorporando las antologías de Diego, *Poesía española: Antología, 1915-1931* (1932) y *Poesía española contemporánea* (1934).]
Díez de Revenga, F. J., 1987: *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Ed. Castalia.
—, 1988: *Poesía de senectud*, Barcelona, Anthropos.
Eco, Umberto, 1989: *The Open Work*, trad. Anna Cancogni, Cambridge, Harvard UP.
Eliot, T. S., 1953: *Selected Prose*, ed. John Hayward, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
Eysteinsson, Astradus, 1990: *The Concept of Modernism*, Ithaca, Cornell UP.
Fish, Stanley, 1980: *Is There a Text in This Class?*, Cambridge (Mass), Harvard UP.
Foucault, Michel, 1980: *The History of Sexuality*, tomo I, Nueva York, Vintage.
Friedrich, Hugo, 1959: *Estructura de la lírica moderna*, trad. J. Petit, Barcelona, Ed. Seix Barral.
Fuertes, Gloria, 1977: *Obras incompletas*, 3.ª ed., Madrid, Cátedra.
García de la Concha, Víctor, 1986: «La renovación estética de los años sesenta», *El estado de las poesías*, Monografía 3, *Los Cuadernos del Norte*, 10-22.
—, 1987: *La poesía española de 1935 a 1975*. I: *De la preguerra a los años oscuros, 1935-1944*. II: *De la poesía existencial a la poesía social, 1944-1950*, Madrid, Cátedra.
García Lorca, Federico, 1957: «La imagen poética en don Luis de Góngora», *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 65-88.
—, 1957: *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
García Martín, José Luis, ed., 1980: *Las voces y los ecos*, Madrid-Gijón, Ed. Júcar.
—, 1986: *La segunda generación poética de la posguerra*, Badajoz, Diputación.
—, ed., 1988: *La generación de los ochenta*, Valencia, Poesía.
García Montero, Luis, 1988: *Diario cómplice*, 2.ª ed., Madrid, Hiperión.
—, 1989: *El jardín extranjero. Poemas de "Tristia"*, Madrid, Hiperión.
García Posada, Miguel, nov. de 1989: «Lorca y el surrealismo: Una relación conflictiva», *Ínsula*, 515, 7-10.
Geist, Anthony Leo, 1980: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: De la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Ed. Guadarrama.
—, 1990: «El Ángel y la Bestia: La poética de la batalla de Madrid en la Guerra

Civil», ed. Bridget Aldaraca, E. Baker y J. Beverly, *Texto y sociedad: Problemas de historia literaria*, Amsterdam, Ed. Rodopi, 245-257.
—, 1992: «Modernidad y postmodernidad en la poesía española contemporánea (1975-1992)», Inédito.
—, 1993: «Geografía del 27: La diáspora», Inédito.
Gil de Biedma, Jaime, 1960: *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Barcelona, Seix Barral.
—, 1982: *Las personas del verbo*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
Gimferrer, Pere, 1971: «Notas parciales sobre poesía española de posguerra», en Salvador Clotas y Gimferrer, *Treinta años de literatura*, Barcelona, Ed. Kairós, 91-108.
—, 1978: *Poesía, 1970-1977: edición bilingüe*, Madrid, Visor.
—, 1979: *Poemas, 1963-1969*, Madrid, Visor.
—, 1982: *Apariciones y otros poemas. Edición bilingüe*, Madrid, Visor.
González, Ángel, 1982: *Poemas*, 2.ª ed., Madrid, Cátedra.
—, 1986: *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral.
Goytisolo, José Agustín, 1980: *Salmos al viento*, 5.ª ed., Barcelona, Ed. Lumen.
Grande, Félix, 1970: *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
Guillén, Jorge, 1961: *Language and Poetry: Some Poets of Spain*, Cambridge (Mass.), Harvard UP.
—, 1969: *El argumento de la obra*, Barcelona, Llibres de Sinera.
—, 1980: *Hacia "Cántico": Escritos de los años 20*, ed. K. M. Sibbald, Barcelona, Ed. Ariel.
—, 1987: *Aire nuestro*, ed. Claudio Guillén y A. Piedra, 5 vols., Valladolid, Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén.
—, 1990: *El hombre y la obra*, [1917], ed. K. M. Sibbald, Valladolid, Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén.
Gullón, Ricardo, 1958: *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.
—, 1971: *Direcciones del modernismo*, Madrid, Ed. Gredos.
Hassan, Ihab, 1984: *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*, Urbana, University of Illinois Press.
Hernández, Miguel, 1979: *Obra poética completa*, 5.ª ed., ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Zero-Zyx.
Hierro, José, 1962: *Poesías completas, 1944-1962*, Madrid, Ediciones Giner.
—, 1964: *Libro de las alucinaciones*, Madrid, Editora Nacional.
Hutcheon, Linda, 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Nueva York-Londres, Routledge.

Jameson, Fredric, 1991: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP.
Janés. Clara, 1979: *Antología personal (1959-1979)*, Madrid, Adonáis.
—, 1988: *Lapidario*, Madrid, Hiperión.
Jiménez, José Olivio, 1964: *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula.
—, 1972: *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid, Ínsula.
—, 1982: *Vicente Aleixandre: Una aventura hacia el conocimiento*, Madrid-Gijón, Ed. Júcar.
—, 1992: «Fifty Years of Contemporary Spanish Poetry (1939-1989)», *Studies in Twentieth Century Literature*, 16, 15-41.
Jiménez, Juan Ramón, 1959: *Libros de poesía*, 2.ª ed., Madrid, Aguilar.
—, 1978: *Leyenda (1986-1956)*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, CUPSA Editorial.
Juaristi, Jon, 1986: *Diario del poeta recién cansado*, 2.ª ed., Pamplona, Pamiela.
—, 1987: *Suma de varia intención*, Pamplona, Pamiela.
—, 1988: *Arte de marear*, Madrid, Hiperión.
Kaplan, E. Ann, ed., 1988: *Postmodernism and its Discontents*, Nueva York-Londres, Verso.
Lamillar, Juan, 1982: *Muro contra la muerte*, Sevilla, Renacimiento.
Langbaum, Robert, 1957: *The Poetry of Experience*, Nueva York, W. W. Norton.
Lanz, Juan José, 1989: «Rechazo del realismo y del surrealismo; por una concepción barroca y simbolista de la poesía de Guillermo Carnero», *Zurgai*, 96-103.
—, 1991: «La última poesía española: un recuento», *El Urogallo*, núm. 48, 61-65.
López, Ignacio-Javier, 1990: «Noticia del fuego: la poesía sustantiva de Alejandro Duque Amusco», en Ciplijauskaité, 1990, 81-94.
—, 1992: «Language and Consciousness in the Poetry of the 'Novísimos': Guillermo Carnero's Latest Poetry», *Studies in Twentieth Century Literature*, 16, 127-148.
Luca, Andrea, 1990: *El don de Lilith*, Madrid, Ed. Endymion.
Luis, Leopoldo de, ed., 1969: *Poesía social. Antología (1939-1969)*, 2.ª ed., Madrid, La Palma de la Mano.
Lyotard, Jean-François, 1984: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.
Machado, Antonio, 1977: *Poesías completas*, «Selecciones Austral», 3.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.
Mallarmé, Stéphane, 1945: «Sur l'évolution littéraire» (enquête de Jules Huret)», *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 866-872.
Marco, Joaquín, 1986: *Poesía española siglo XX*, Barcelona, Edhasa.

Marías, Julián, 1949: *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente.

Martín Pardo, Enrique, 1970: *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio.

Martínez Sarrión, Antonio, 1981: *El centro inaccesible (Poesía, 1967-1980)*, Madrid, Hiperión.

Mayhew, Jonathan, 1990: *Claudio Rodríguez and the Language of Poetic Vision*, Lewisburg, Bucknell UP.

—, 1992: «The Twilight of the Avant-Garde: Spanish Poetry of the 1980s», *Hispanic Review*, 60, 401-11.

Mazzaro, Jerome, 1980: *Postmodern American Poetry*, Urbana, Illinois UP.

Millán, Rafael, ed., 1955: *Veinte poetas españoles*, Madrid, Ágora.

Miller, Martha La Follette, 1981: «Claudio Rodríguez's Linguistic Skepticism: A Counterpart to Jorge Guillén's Linguistic Faith», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 6, 105-121.

Miró, Emilio, 1980: «La poesía desde 1936», en José María Díez Borque, ed., *Historia de la literatura española*, IV, Barcelona, Taurus, 328-79.

Moral, Concepción G., y María Rosa Pereda, eds., 1980: *Joven poesía española*, Madrid, Ed. Cátedra.

Morris, C. B., 1972: *Surrealism and Spain, 1920-1936*, Cambridge, Cambridge UP.

Munárriz, Jesús, 1988: *Camino de la voz*, Madrid, Hiperión.

Olson, Paul, 1967: *Circle of Paradox: Time and Essence in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*, Baltimore, Johns Hopkins UP.

Ory, Carlos Edmundo de, 1978: *Metanoia*, ed. Rafael de Cózar, Madrid, Cátedra.

Otero, Blas de, 1974: *Verso y prosa*, Madrid, Cátedra.

—, 1970: *Mientras*, Zaragoza, Ed. Javalambre.

Palomo, María del Pilar, 1988: *La poesía en el siglo XX (desde 1939). Historia crítica de la Literatura Hispánica*, vol 21, Madrid, Taurus.

Pallarés, María del Carmen, 1987: *Antología (1979-1986)*, Málaga, Puerta del Mar.

Panero, Leopoldo, 1973: *Obras completas*, I: *Poesías* (1928-1962), Madrid, Editora Nacional.

Panero, Leopoldo María, 1986: *Poesía, 1970-1985*, Madrid, Visor.

Pérez Firmat, Gustavo, 1978: «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en la literatura», *Romanic Review*, 69, 1-14.

—, 1986: *Literature and Liminality. Festive Readings in the Hispanic Tradition*, *Durham*, Duke UP.

Perloff, Marjorie, 1981: *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton, N. J., Princeton UP.

Persin, Margaret H., 1980: «José Ángel Valente: Poem as Process», *Taller Literario*, 1, núm. 1, 24-41.
—, 1987: *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader*, Lewisburg, Bucknell UP.
—, 1992: «Snares: Pere Gimferrer's 'Los espejos/ Els miralls'», *Studies in 20th Century Literature*, 16, 109-126.
Poggioli, Renato, 1968: *The Theory of the Avant-Garde*, [1962], trad. G. Fitzgerald, Cambridge, Mass., Harvard UP.
Predmore, Michael P., 1973: *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez (El "Diario" como centro de su mundo poético)*, Madrid, Gredos.
Provencio, Pedro, ed., 1988: *Poéticas españolas contemporáneas*, I: *La generación del 50*, II: *La generación del 70*, Madrid, Hiperión.
Ribes, Francisco, ed., 1952: *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribuciones Mares.
—, 1963: *Poesía última. Selección*, Madrid, Taurus.
Riera, Carme, 1988: *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Ed. Anagrama.
Rodríguez, Claudio, 1971: *Poesía, 1953-1966*, Prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Plaza & Janés.
—, 1983: *Desde mis poemas*, Madrid, Cátedra.
—, 1991: *Casi una leyenda*, Barcelona, Tusquets Editores.
Roh, Franz, 1927: «Realismo mágico», *Revista de Occidente*, 5, núm. 48, 274-401.
Rosales, Luis, 1979: *Rimas y La casa encendida*, Madrid, Espasa-Calpe.
—, 1982: *Un rostro en cada ola*, Málaga, Rusadir.
Rossel, Elena de Jongh, ed., 1982: *Florilegium: Poesía última española*, Madrid, Espasa-Calpe.
Rossetti, Ana María, 1987: *Indicios vehementes (Poesía, 1979-1984)*, 3.ª ed., Madrid, Hiperión.
Rubio, Fanny, 1976: *Las revistas poéticas de España (1939-1975)*, Madrid, Ed. Turner.
—, 1980: «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 121, núm. 361-2, 199-214.
—, 1986: «Hacia una constitución de la poesía española en castellano. Un lustro desasosegado (propuesta ficción)», *El estado de las poesías*, Monografía 3, *Los cuadernos del Norte*, 47-56.
—, 1989: *Retracciones y Reverso*, Madrid, Ed. Endymion.
—, 1990: *Dresde*, Madrid, Devenir.
Rubio, Fanny, y José Luis Falcó, eds., 1982: *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, 2.ª ed., Madrid, Alhambra.

Sahagún, Carlos, 1976: *Memorial de la noche (1957-1975)*. Barcelona, Ed. Lumen.

Salinas, Pedro, 1940: *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. Baltimore, The John Hopkins University Press.

—, 1961: *La responsabilidad del escritor*, Barcelona, Ed. Seix Barral.

—, 1970: *Literatura española siglo XX*, [1941], Madrid, Alianza Editorial.

—, 1975: *Poesías completas*, ed. Soledad Salinas de Marichal, Barcelona, Barral Editores.

-, 1983: *Ensayos completos*, ed. Solita Salinas de Marichal, 3 tomos, Madrid, Taurus.

Salinas de Marichal, Solita, 1968: *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos.

Sánchez Barbudo, Antonio, 1962: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*, Madrid, Gredos.

—, 1967: *Los poemas de Antonio Machado*, Madison, University of Wisconsin Press.

Sánchez Robayna, Andrés, 1978: *Clima (1972-1976)*, Barcelona, Edicions del Mall.

Sanz Villanueva, Santos, 1984: *Historia de la literatura española. 6/2. El siglo XX: literatura actual*, Barcelona, Ed. Ariel.

Saval, Lorenzo, y J. García Gallego, eds., 1986: *Litoral femenino: Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea*, Torremolinos, Revista Litoral.

Schulman, Iván A., 1966: *Génesis del modernismo*, México, El Colegio de México / Washington UP.

Sherno, Sylvia, 1993: «Blas de Otero, Postmodern Poet», Inédito.

Sibbald, K. M., 1978: «Jorge Guillén: Portrait of the Critic as a Young Man», *Homenaje a Jorge Guillén*, Wellesley College Department of Spanish, Madrid, Ínsula, 435-453.

Siebenmann, Gustav, 1973: *Los estilos poéticos en España desde 1900*, [1965], trad. de A. San Miguel, Madrid, Gredos.

Siles, Jaime, 1982: *Diversificaciones*, Valencia: Fernando Torres, Editor.

—, 1988: «Los novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Hispanorama*, 48, 122-130.

—, 1990: «Ultimísima poesía española escrita en castellano: Rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», en Ciplijauskaité, 1990, 141-167. También en *Iberorromania*, núm. 34, 1991.

—, 1992: *Poesía, 1969-1990*, Madrid, Visor.

Silver, Philip W., 1985: *La casa de Anteo. Estudios de poética hispánica. (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*, Madrid, Taurus.

—, 1989: *De la mano de Cernuda*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra.
—, 1990: «Tradition as Originality in *Hijos de la ira*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 47, 124-30.
Smith, Barbara Herrnstein, 1988: *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge, Mass, Harvard UP.
Soufas, C. Christopher, 1989: *Conflict of Light and Wind. The Spanish Generation of 1927 and the Ideology of Poetic Form*, Middletown, Ct., Wesleyan UP.
Stixrude, David, 1975: *The Early Poetry of Pedro Salinas*, Princeton-Madrid, Castalia.
Talens, Jenaro, 1989: *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*, Valencia-Minneapolis, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
—, 1991: *El largo aprendizaje: Poesía, 1975-1991*, Madrid, Cátedra.
Ugalde, Sharon Keefe, 1991: *Conversaciones y poemas: La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI de España.
—, 1992: «The Feminization of Female Figures in Spanish Womens' Poetry of the 1980s», *Studies in Twentieth Century Literature*, 16, 165-184.
Valbuena Prat, Ángel, 1953: *Historia de la literatura española*, 4.ª ed., vol. 3, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
Valente, José Ángel, 1971: *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI de España.
—, 1980: *Punto cero. Poesía, 1953-1979*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
—, 1984: *El fulgor*, Madrid, Cátedra.
Vela, Fernando, 1924: «El suprarrealismo», *Revista de Occidente*, 6, núm. 18, 428-434.
Videla, Gloria, 1963: *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos.
Vigée, Claude, 1962: «Jorge Guillén et les poètes symbolistes français», *Révolte et louanges*, París, J. Corti, 139-197.
Villena, Luis Antonio de, 1977: «Poesía y autorreflexión de Carlos Bousoño», *Ínsula*, núm. 373, 1 y 10.
—, 1983: *Poesía (1970-1982)*, Madrid, Visor.
—, 1986: «Enlaces entre vanguardia y tradición», *El estado de las poesías*, Monografía 3, *Los cuadernos del Norte*, 32-36.
—, ed., 1986b: *Postnovísimos*, Madrid, Visor.
Wilcox, John C., 1987: *Self and Image in Juan Ramón Jiménez*, Urbana, University of Illinois Press.
Wimsatt, W. K., Jr., 1958: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, 2.ª ed., Nueva York, The Noonday Press.

Young, Howard T., 1980: *The Line in the Margin: Juan Ramón Jiménez and his Readings in Blake, Shelley, and Yeats*, Madison, Wisconsin UP.
—, 1992: «Sombras fluviales: 'Poeta en Nueva York' y 'The Wasteland'», *Boletín de la Fundación García Lorca*, 10-11, 165-177.
Zardoya, Concha, 1968: *Hondo Sur*, Barcelona, El Bardo.
—, 1974: *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, 4 tomos, Madrid, Gredos.
—, 1988: *Corral de vivos y muertos*. 2.ª ed., Madrid, Ed. V.O.S.A.
Zuleta, Emilia de, 1971: *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos.

المؤلف فى سطور :

اندرو ب. دبيكى

واحد من ألمع الدراسين الذين تخصصوا فى دراسة الأدب الإسبانى (الشعر بصفة خاصة حيث لا يزال حتى الآن هو ديوان إسبانيا المعاصر) وله عدد من المؤلفات نذكر منها كتابه " دراسات حول الشعر الإسبانى المعاصر " ، حيث تناول فيه دراسة الجيل الشعرى الشهير بجيل السابع والعشرين (من القرن العشرين) ، كما قدم لنا هذا الكتاب الذى بين أيدينا "تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين" من الحداثة حتى وقتنا الراهن .

يقوم بالتدريس فى الوقت الحاضر فى جامعة كنتاكى بالولايات المتحدة .

المترجم فى سطور :

على إبراهيم منوفى

يعمل حاليًا أستاذًا للأدب الإسبانى فى كلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر ، عمل قبل ذلك بكلية اللغات والترجمة جامعة الملك سعود ، وقد حصل على درجة الدكتوراه من كلية فقه اللغة جامعة سلمنقة فى مجال الشعر الإسبانى المعاصر .

له عدد من الأبحاث المنشورة باللغة الإسبانية واللغة العربية فى مجال الشعر والرواية والقصة القصيرة ، وقد نشرت له عدة عناوين مترجمة من خلال المشروع القومى للترجمة وبعض دور النشر الخاصة .

نبذة عن المراجع :

هو الأستاذ الدكتور صلاح فضل ، الأستاذ بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس ، له العديد من الترجمات من الأسبانية إلى العربية ، ومعروفة إسهاماته النقدية على المستويين المصرى والعربى ، ومن أبرزها الدراسات النقدية الأسلوبية .

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار جينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١- مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوربسكا	هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧- مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥- مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحداثة	بول ب. ديكسون	خليل كلفت
٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحي ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتي
٤٩-	الإسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسي التدعيمي	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفي فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقي للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحي
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	في مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامي في أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسي العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك في مصر	ل . ا . سيمينوفا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمري
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوي
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	محمود السيد علي
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالي
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقي	أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العناني
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوي
٩٥-	مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	سري محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
٩٨-	الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحي
١٠١-	النص الروائي: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبي	عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣-	قبر ابن عربي يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجني (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوي
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسي	ماريا خيسوس روبييرامتي	أشرف علي دعدور
١٠٧-	صورة الفدائي في الشعر الأمريكي اللاتيني المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدي
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من المؤلفين	محمود علي مكي
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماكليود	إكرام يوسف

١١٣-	راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنينل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد ڤاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالروف البمبى
١٤٧-	مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣-	غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩-	الأيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨-	دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤-	القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩-	العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	بول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣-	عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة (رواية)	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	جيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

٢٢٧-	المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركي	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١-	الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣-	فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي	آرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام في السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩-	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١-	فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢-	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤-	الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩-	لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	حسن بيومى
٢٥٤-	أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١-	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو منوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	جون جريبين	على يوسف على
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	جوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جايجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف اليمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل موريز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك: بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطي للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠- أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	ر. ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل برونديو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوجين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	أرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

-٢٤١	قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
-٢٤٢	سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
-٢٤٣	العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
-٢٤٤	الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
-٢٤٥	الركض خلف الزمان (شعر)	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
-٢٤٦	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
-٢٤٧	الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
-٢٤٨	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
-٢٤٩	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
-٢٥٠	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
-٢٥١	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
-٢٥٢	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
-٢٥٣	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
-٢٥٤	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
-٢٥٥	التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
-٢٥٦	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
-٢٥٧	متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
-٢٥٨	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
-٢٥٩	محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
-٢٦٠	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
-٢٦١	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
-٢٦٢	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
-٢٦٣	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
-٢٦٤	حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
-٢٦٥	سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
-٢٦٦	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
-٢٦٧	القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
-٢٦٨	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
-٢٦٩	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
-٢٧٠	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
-٢٧١	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
-٢٧٢	عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
-٢٧٣	كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
-٢٧٤	اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
-٢٧٥	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
-٢٧٦	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
-٢٧٧	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
-٢٧٨	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩- ملك فى الحديقة (رواية)	ستيل بات	جمال عبدالرحمن
٣٨٠- حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١- أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢- تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣- هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥- مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦- دفاعاً عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)	چون دن	بهاء چاهين
٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١- الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣- فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥- آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦- السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٣٩٧- أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨- أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩- أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	توبور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠- خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكيافللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	أقدم لك: نظرية الكم	ج. پ. ماك إيڤوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨-	أقدم لك: علم نفس التطور	ديلان إيفانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسني (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء في الفكر السياسي الغربي	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد النئة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسِّرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣- خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤- كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥- اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦- الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧- العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨- النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩- تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠- فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١- تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢- أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣- مختارات من الشعر الفارسي الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤- كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥- كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦- ربما كان قديساً (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧- سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨- المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩- الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠- الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١- كوكب مرقَّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢- كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣- العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤- مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥- من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦- إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧- نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨- استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩- محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠- الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١- قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢- إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣- الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤- الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥- موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦- أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧- أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨- أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفِلْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩- بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠- مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١- ما الذي حَدَثَ في «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	صفاء فتحي
٥٣٢- المغامرُ والمستشرق	هنري لورنس	بشير السباعي
٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوي
٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر)	نظامي الكنجوي	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقي جلال
٥٣٧- للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوي
٥٣٨- النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانيلر	محمد الحديدي
٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحي
٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١- هي تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليوناني الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤- أقدم لك: ميلاني كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدي الجابري
٥٤٥- يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦- ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧- أقدم لك: بارت	فيليب تودي وآن كورس	جمال الجزيري
٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن ڤان لون	حمدي الجابري
٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلي وليتاجانز	جمال الجزيري
٥٥٠- أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدي الجابري
٥٥١- الموسيقى والعولمة	سايمون ماندي	سمحة الخولي
٥٥٢- قصص مثالية	ميجيل دي ثربانتس	على عبد الرءوف البمبي
٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤- مصر في عهد محمد على	عفاف لطفي السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادي والعشرين	أناتولي أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي
٥٥٦- أقدم لك: جان بودريار	كريس هورروكس وزوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٥٧- أقدم لك: الماركيز دي ساد	ستوارت هود وجراهام كرولي	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨- أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردار وبورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩- الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجي	عبدالحي أحمد سالم
٥٦٠- صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦١- جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦٢- بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣- ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٤- عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٥- الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦- تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧- الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨- الأصولي في الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩- موقع الثقافة	هومى بابا	ثائر ديب
٥٧٠- دول الخليج الفارسى	سير رويرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١- تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢- الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣- أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤- مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعى
٥٧٥- الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦- فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧- مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨- الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الرءوف
٥٧٩- أقدم لك: تشومسكى	جون ماهر وچودى جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠- دائرة المعارف الدولية (مج١)	جون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١- الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢- مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣- الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤- سفر (رواية)	محمود دولت آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥- الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦- السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى آرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧- تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨- أمنحوتپ الثالث	آنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩- تمبكت العجيبة (رواية)	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠- أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١- الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢- الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣- قصائد ساحرة	بول فاليرى	بكر الحلو
٥٩٤- القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥- الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦- الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧- مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨- مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩- فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠- الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١- النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢- ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣- النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤- الكوارث الطبيعية (مج١)	باتريك ل. آبوت	توفيق على منصور
٦٠٥- مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦- قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى

٦٠٧- قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨- قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩- الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠- العمارة المدجنة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١- النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢- رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣- السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤- بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥- عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦- أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧- الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨- نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩- مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠- السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١- النوبة المعبر الحضارى	وليم ى. آدمز	فؤاد عكود
٦٢٢- أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣- نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤- أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
٦٢٥- الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧- حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨- أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩- قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠- سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١- مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢- المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣- الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤- مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥- التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦- حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧- مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨- الديمقراطية والشعر	روبرت بن ورين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩- فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠- ألكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
٦٤١- برتراندرسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢- أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر وبورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣- سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤- العلوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥- السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦- قصة الثورة الإيرانية	سيهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧- رسائل من مصر	جون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨- بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩- الخوف وقصص خرافية أخرى	جى دى موباسان	سحر يوسف
٦٥٠- الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١- ديليسبس الذى لا تعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢- آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣- مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤- أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥- أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦- خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧- محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨- حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩- قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠- نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١- روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢- رحلة إلى الجذور	داسو سالديبار	صبرى التهامى
٦٦٣- امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤- الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥- عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦- تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	ولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧- الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألفن جولدنر	على ليلة
٦٦٨- ثقافات العولمة	فريدريك جيمسون وماساو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩- ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠- أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطى
٦٧١- قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢- مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣- ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤- ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥- أثينا السوداء (جـ٢، مج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦- أثينا السوداء (جـ٢، مج٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج١)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠- سنوات الطفولة (رواية)	وول شوينكا	سمير عبد ربه
٦٨١- هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢- نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

٦٨٣- سكين واحد لكل رجل (رواية)	ت. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤- الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥- الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦- امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧- محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨- الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩- الملف (مسرحية)	تادووش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠- محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١- ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢- أقدم لك: الوجودية	ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣- أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حائيم برشيت وآخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤- أقدم لك: دريدا	جيف كولينز وبيل مايبلين	حمدى الجابرى
٦٩٥- أقدم لك: رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦- أقدم لك: روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧- أقدم لك: أرسطو	روبرت ودفين وجودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨- أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩- أقدم لك: التحليل النفسى	إيفان وارد وأوسكار زارايت	جمال الجزيرى
٧٠٠- الكاتب وواقعه	ماريو فرجاش	بسمة عبدالرحمن
٧٠١- الذاكرة والحداثة	وليم رود فيفيان	منى البرنس
٧٠٢- الأمثال الفارسية	أحمد وكيليان	محمود علاوى
٧٠٣- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢)	إدوارد جرانفِل براون	أمين الشواربى
٧٠٤- فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥- فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبدالحميد مدكور
٧٠٦- الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	جونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧- أقدم لك: ڤالتر بنيامين	هوارد كاليجل وآخرون	وفاء عبدالقادر
٧٠٨- فراعنة من؟	دونالد مالكولم ريد	رءوف عباس
٧٠٩- معنى الحياة	ألفريد آدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠- الأطفال والتكنولوجيا والثقافة	يان هاتشباى وجوموران إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١- درة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢- ميراث الترجمة: الإلياذة (جـ١)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣- ميراث الترجمة: الإلياذة (جـ٢)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤- ميراث الترجمة: حديث القلوب	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥- جامعة كل المعارف (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٦- جامعة كل المعارف (جـ٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧- جامعة كل المعارف (جـ٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨- جامعة كل المعارف (جـ٤)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩- جامعة كل المعارف (جـ٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢٠- جامعة كل المعارف (جـ٦)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢١- فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبد الغنى

٧٢٢- الصفيحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣- تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت
٧٢٤- اليسار الفرويدى	بول روبنسون	عبده الريس
٧٢٥- الاضطراب النفسى	جون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦- الموريسكيون فى المغرب	غيرمو غوثالبيس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧- حلم البحر (رواية)	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨- العولمة: تدمير العمالة والنمو	موريس آليه	أميرة جمعة
٧٢٩- الثورة الإسلامية فى إيران	صادق زيباكلام	هويدا عزت
٧٣٠- حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١- النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين	محمد قدرى عمارة
٧٣٢- قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣- مأساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤- بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥- فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكى
٧٣٦- التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧- الكوارث الطبيعية (مج٢)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٧٣٨- دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٣٩- دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٤٠- خطابات القوة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١- الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢- أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	رزق بهنسى
٧٤٣- الثقافة: منظور داروينى	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤- ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥- المآثر السلطانية	بيك الدنبلى	محمد أبو زيد
٧٤٦- تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١)	جوزيف أ. شومبيتر	حسن النعيمى
٧٤٧- الاستعارة فى لغة السينما	تريفور وايتوك	إيمان عبد العزيز
٧٤٨- تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم
٧٤٩- إيكولوچيا لغات العالم	ل.ج. كالفيه	باتسى جمال الدين
٧٥٠- الإلياذة	هوميروس	بإشراف: أحمد عتمان
٧٥١- الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى
٧٥٢- ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	جمال قارصلى	نمر عاروري
٧٥٣- التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف
٧٥٤- الشرق والغرب	أنّا مارى شيمل	عبدالسلام حيدر
٧٥٥- تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين	أندرو ب. دبيكى	على إبراهيم منوفى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٤٨٤٠ / ٢٠٠٥

تاريخ الشعر الإسبانى

خلال القرن العشرين

(من الحداثة حتى الوقت الحاضر)

من الواضح أن أى جهد يبذل اليوم فى كتابة تاريخ أدب ما أصبح موضع جدل، كما تعرض مفهوم "تاريخ الأدب" للكثير من الجدل. فمن مثالب الكتب التقليدية فى تاريخ الأدب أنها تلقى بظلالها الكثيفة التى تحول دون إدراك تفرد العديد من الأعمال الأدبية.

إننا نحاول حتى الآن البحث عن طرائق لوضع النصوص الأدبية فى دائرة سياقها، وعن خطط بحث تربط بين قصائد ودواوين وبين تيارات الحياة والتيارات الفكرية فدلالات قصيدة ما ترتبط بالمحيط الذى نشأت فيه وبالمحيط الذى يتم قراءتها فيه، وتلا ذلك البعد عن المفهوم القائل بأن العمل الأدبى يتسم بالثبات. المؤلف هنا يحاول أن يقدم لنا قراءة للشعر الإسبانى خلال القرن العشرين واضعا فى اعتباره الإطار الأوروبى، وكذلك الإفادة من كافة النظريات النقدية الحديثة (فليست هناك نظرية نقدية واحدة كافية) التى تتناول هذا الجنس الأدبى الذى كان ولا يزال ديوان إسبانيا، ومن خلاله نرى غابة الشعر لا تلك الأشجار السامقة التى تتمثل أحيانا فى بعض الأسماء مثل لوركا وألكسندرى وغيرهما. فتاري
ليس تاريخ شخص معين وإنما هو عرض للتيارات والمدارس بغض ال
قامة هذا أو ذاك من الشعراء.